3 1761 06252977 1

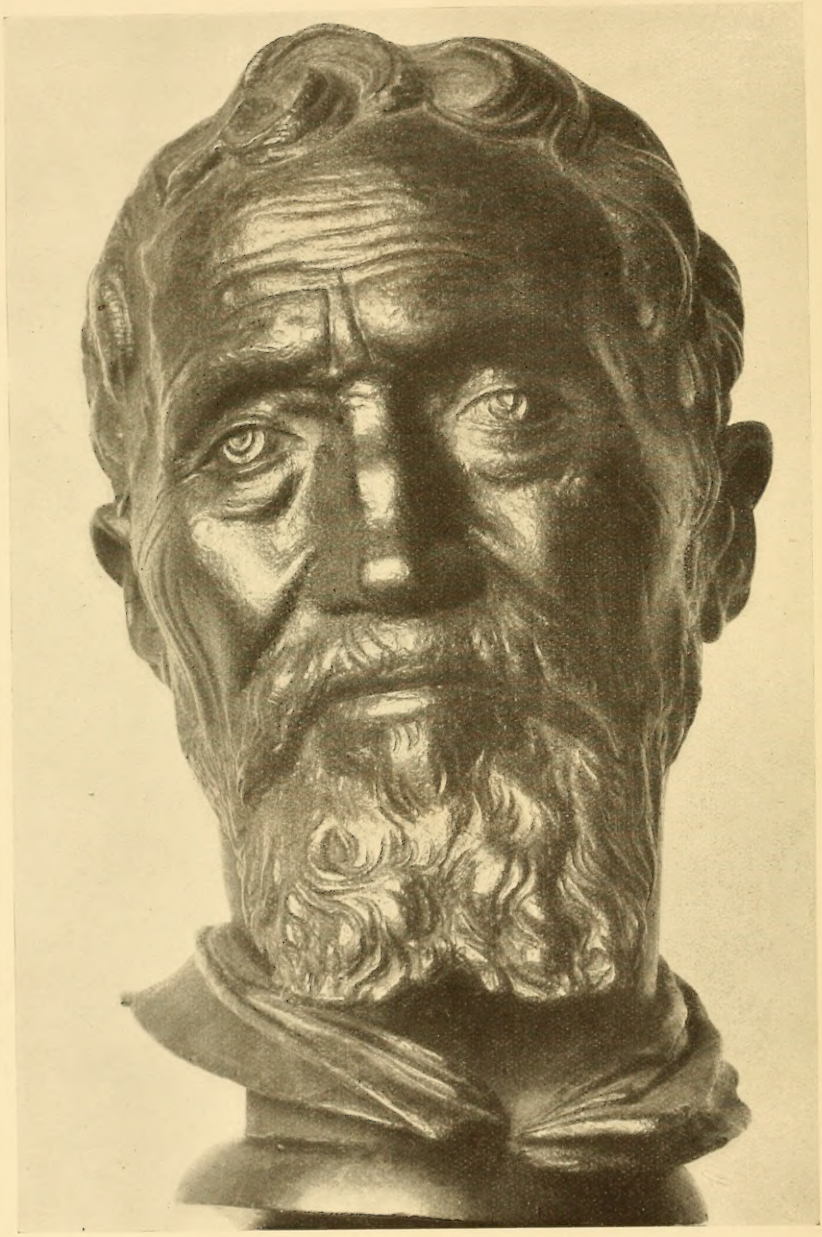
Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

by

LEAH COHEN



Michelagniolo Buonarroti. Bronzebüste.
Paris, Louvre.

Michelagniolo

von

Hans Mackowsky

Mit 112 Abbildungen

Bruno Cassirer Verlag Berlin 1919

LIBRARY
AUG 28 2003
UNIVERSITY OF TORONTO

Zweite Auflage

Einbandentwurf: E. R. Weiß * Druck von W. Drugulin in Leipzig

Meiner Frau

zu eigen

Inhalts-Übersicht.

Vorwort XI

Das Symbol 1

Erstes Kapitel. Die ersten dreißig Jahre 3

Dante und Michelagniolo. — Heimat und Familie. — Lehrzeit bei Ghirlandaio und im Garten von S. Marco. — Aussehen, Bildung und Charakter. — Hausgenosse im Palast der Medici. — Früheste Arbeiten: die Madonna an der Treppe; der Kentaurenkampf. — Anatomische Studien. — Savonarola. — Vertreibung der Medici und Flucht Michelagniolos. — Bologna. — Rückkehr nach Florenz und Übersiedelung nach Rom. — Rom unter Alexander VI. — Die Antiken in Rom. — Bacchus. — Pietà. — Rückkehr nach Florenz. — Leonardo da Vinci. — Il Gigante. — Der Bronze-David für Frankreich und die Apostel für den florentiner Dom. — Das Problem Leonardo. — Madonna Brügge. — Der Wettstreit mit Leonardo. — Raffaels Lehrzeit in Florenz. — Die Peripetie in des Meisters Leben.

Zweites Kapitel. Sixtinische Decke und Juliusgrab 55

I. Sixtinische Decke. — Papst Julius II. — Giuliano da San Gallo und Bramante. — Die Idee des Grabmals. — Das Zerwürfnis mit dem Papst. — Laokoon und Matthäus. — Die Aussöhnung und die Erzstatue in Bologna. — Der Plan des Deckenschmuckes in der Sixtina. — Literarische und künstlerische Überlieferung. — Die Mittelbilder. — Die Historien in den Eckzwickeln. — Propheten und Sibyllen. — Vorfahren Christi. — Die nackten Jünglinge. — Die dekorativen Gestalten. — Der farbige Eindruck. — Chronologie und Stilentwickelung. — Enthüllung. — Restaurationen und Ergänzungen. — Der heroische Stil.

II. Juliusgrab. — Das Schicksal des Werkes. — Die Verschleppung der künstlerischen Idee als Ursache der „Tragödie". — Die

Entwürfe von 1505/06 und 1512/13. — Beziehungen zur Antike und zum Karnevalszug 1513. — Die Gefangenen. — Moses. Die Abozzi aus dem Boboligarten. — Michelagniolos Marmortechnik. — Der Sieger. — Rahel und Lea. — Die Verunstaltung des Werkes von Gehilfenhand. — Michelagniolo, ein prigione.

Drittes Kapitel. Im Dienste der Medici 131
Papst Leo X. — Sein Verhältnis zu Michelagniolo und zu Raffael. — Der Kardinal Giulio als Vermittler zwischen Michelagniolo und dem Vatikan. — Die Episode der San Lorenzo-Fassade. — Der Auftrag für die Mediciſakriſtei. — Entwürfe zu den Gräbern. — Der neue Herr, Clemens VII. — Die Organisation der Grabkapelle. — Monochromie und malerische Wirkung. — Anregungen durch die Antike. — Giuliano, Herzog von Nemours. — Lorenzo, Herzog von Urbino. — Die Tageszeiten. — Verhältnis zur Antike und Lichtplaſtik. — Die Madonna Medici. — Der Kauernde in Petersburg. — Die Flüsse. — Die Kataſtrophe der Vaterſtadt Florenz. — Fortführung der Arbeit und ihr Abbruch. — Zuſtand der Kapelle bis 1791.

Viertes Kapitel. Die Freunde und der Dichter 177
Der Drang nach Einſamkeit. — Allgemeine Merkmale des freundſchaftlichen Verkehrs. — Berufsfreunde und Tiſchgenoſſen; Sebaſtiano und ſeine Briefe. — Die Freundſchaften des Alternden. — Tommaſo Cavalieri und Vittoria Colonna. — Die Gedichte als Selbſtbekenntniſſe. — Äußere Form und allgemeiner Inhalt. — Luigi del Riccio und Donato Giannotti als Redakteure des Canzoniere. — Die Ausgaben der Gedichte.

Fünftes Kapitel. Die letzten dreißig Jahre 209

I. Die letzten Malereien 211
Plan und Auftrag zum jüngſten Gericht. — Paul III. und Michelagniolo. — Der Eindruck des Werkes auf die Zeitgenoſſen. — Pietro Aretinos Verleumdung. — Das Chriſtusideal Michelagniolos. — Denkweiſe und Stimmung des Künſtlers. — Beſchreibung der Kompoſition. — Widerſpruch zwiſchen chriſtlichem Gehalt und heidniſcher Form. — Die Fresken der Capella Paolina.

II. In Haus und Werkstatt 231
Lage und Beschreibung des Hauses am Macel de Corvi. — Bartolommeo Angiolini als Hüter des Hauses während Michelagniolos Abwesenheit. — Des Meisters Lebensweise. — Seine Miteinwohner, zugleich Diener und Schüler. — Ascanio Condivi. — Spätere Schicksale der Wohnstatt.
III. Zeichnungen 242
Die Zeichnung als Grundlage alles künstlerischen Schaffens. — Anzahl und Aufbewahrungsorte der Zeichnungen. — Ihr allgemeiner Charakter. — Techniken der verschiedenen Epochen. — Die Blätter für Tommaso Cavalieri und Vittoria Colonna.
IV. Der Greis und der Tod 251
Die Zähigkeit des Körpers. — Das frühe Altern und die Beschwerden der hohen Jahre. — Verhältnis zur Heimat. — Beziehungen zum Neffen Leonardo und dessen Heirat. — Standesbewußtsein des Künstlers. — Einsiedler und Philosoph. — Die Neider und die Feinde. — Die religiöse Stimmung der letzten Skulpturen. — Pietà im Dom zu Florenz. — Pietà in Palestrina. — Pietà Rondanini. — Die letzten Tage und der Tod. — Bestattung. — Grabmal.
Sechstes Kapitel. Die architektonischen Schöpfungen 273
Der Bildhauer-Architekt. — Jugendeindrücke. — Rom und die antiken Ruinen; das Juliusgrabmal. — Bramante. — Das Doppelgesicht der architektonischen Schöpfungen Michelagniolos. — Florentiner Bauten: Fassade von San Lorenzo; Medicikapelle und Bibliothek. — Verhältnis zu Vitruv und den Akademikern. — Antonio da San Gallo d. J. — Befestigung der Stadt Rom. — Der Konflikt zwischen Michelagniolo und Antonio da San Gallo. — Porta Pia. — Palazzo Farnese. — Umgestaltung des Kapitols. — Sankt Peter.
Schluß. Michelagniolos Stil und der Barock 315
Michelagniolos Genialität. — Sein Kunstgriff. — Grundstimmung seiner Kunst. — Komposition. — Maßstab. — Form. — Gewand. — Material. — Verhältnis zur Antike. — Der „Vater des Barock". — Michelagniolo im Urteil der Nachwelt.

Anhang. Verſchollene, zweifelhafte und unechte Arbeiten 335
1. Die Dante-Zeichnungen. — 2. Verſchollene und zweifelhafte Jugendwerke (Verſuchung des hl. Antonius nach Schongauer; die Satyrmaske im Muſeo nazionale zu Florenz; Apollo und Marſyas, Relief im Ratshof bei Dorpat; Apolloſtatuette im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin). — 3. Der verſchollene Herkules. — 4. Der Holz-Crucifixus für Sto. Spirito in Florenz. — 5. Der Giovannino im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin. — 6. Der ſchlafende Cupido in Turin. — 7. Der Cupido im South-Kenſington-Muſeum zu London. — 8. Die Statuen am Piccolominialtar im Dom zu Siena. — 9. Der Bronze-David. — 10. Madonnengemälde der frühen Zeit. — 11. Die Grablegung, London, National Gallery. — 12. Der ſterbende Adonis, Florenz, Muſeo nazionale.
Stammbäume, Zeittafeln 351
Quellen und Literatur 354
Regiſter 363
Verzeichnis der Abbildungen 373

Vorwort.

In einem neuen Gewande, gleichmäßig durchgearbeitet, verändert und bereichert, aber in seinem Bau unangetastet, wird das Buch, seit Jahren vergriffen, jetzt wieder vorgelegt.

Als es 1908 zum ersten Mal erschien, hatte die Literatur über Michelagniolo einen Höhepunkt erreicht, der, wie sich gleichwohl zeigen sollte, noch nicht so bald überschritten war. Der erste Band einer groß angelegten Lebensdarstellung von Karl Frey eröffnete Aussichten, die der Tod des allzu eingehenden Forschers schließlich vereitelt hat. Dagegen konnte Henry Thode sein umfängliches, auf breitester kulturgeschichtlicher und zeitpsychologischer Grundlage aufgebautes Werk „Michelangelo und das Ende der Renaissance" 1912 abschließen. Wenige Jahre vorher schenkte uns Carl Justi noch einen Band „Neue Beiträge", die wie die frühere, bewundernswürdige biographisch-kritische Trilogie „eine freie Diskussion der einzelnen Werke, ungeniert durch die übliche Einschaltung in die Erzählung seiner Lebensgeschichte" darbot. Die von Karl Frey leider in einem unsystematischen Durcheinander begonnene Veröffentlichung der Handzeichnungen des Meisters, zu der Bernhard Berenson in seinen „Drawings of the florentine painters" ein sehr viel methodischeres Gegenstück bereits geliefert hatte, kam, wenn nicht ganz, so doch im wesentlichen zum Abschluß. Immer wieder wurde bald in breiterer, bald in knapperer Form von Gelehrten wie auch von tätigen Künstlern versucht, das biographische Material zu erweitern, aufzuklären, in die formalen Bedingungen dieser Kunst und in ihre technischen Geheimnisse einzudringen. Thodes unentbehrliche „Kritische Untersuchungen" über Michelagniolos Werke, das ausgezeichnete fachwissenschaftliche Korrelat seiner Biographie, Steinmanns „Porträtdarstellungen des Michelangelo", Borinskis „Rätsel Michelangelos" einerseits, andererseits was Wenzel und Vermehren über die Arbeitsweise des Meisters, Otto Hettner über seine zeichnerischen Gepflogenheiten, Adolf Hildebrand über Michelagniolos spätere Plastik schrieben, mag die

neuesten Bemühungen nach beiden Richtungen nur andeuten, keineswegs erschöpfen.

Allein, wie vor elf Jahren, erhebt sich vor diesem in seinem Umfang allgemach beängstigenden, in seiner Verstreutheit kaum mehr übersehbaren Material das Bedürfnis nach Synthese, Organisation und lebendiger Gestaltung. Diese Aufgabe war und ist, wie alle ähnlichen, mehr künstlerischer als wissenschaftlicher Art. Sie gleicht der Tätigkeit des Bildhauers oder Malers, der eine geschichtliche Persönlichkeit für das Empfinden seiner Zeit glaubhaft, zwingend und in historischer Treue neu zu schaffen unternimmt. Wer wähnt, dies sei auf dem bequemen Wege der Zusammenfassung dessen, was die maestri chi sanno erforscht haben, zu bewerkstelligen, wird seines Irrtums schnell gewahr werden; er wird, wie die schlechten Künstler, im Kostümbild stecken bleiben. Im Gegenteil verlangt ein solches Gestalten neben der selbstverständlichen Beherrschung des Stoffes auch eine wissenschaftliche Kritik, die nicht nur auswählt, übernimmt oder ausscheidet, sondern selbst fruchtbar wird, indem sie überall zur Entscheidung drängt. Es ist baumeisterliches Schaffen, gegründet auf der Synthese von Wissen und Kunst, während der wissenschaftliche Facharbeiter geneigt ist, den Wert jeglicher Leistung zumeist nach der Neuheit der Tatsachen abzuschätzen und nicht selten als „Produkt aus zweiter Hand" verdächtigt, was ein anderes Ziel verfolgt, als nur der gelehrten Forschung mit Material und Kombination zu dienen.

Mein Ziel war, dem Gebildeten eine Gesamtvorstellung zu vermitteln, die ihm Michelagniolo zum Erlebnis und zur Gegenwart macht, wie sie sich in mir auf dem Grunde alter und neuer Forschung, selbständiger Kritik und lebendiger Anschauung gestaltet hat.

Mit Dankbarkeit bin ich mir bewußt, was ich den Einzelforschern schulde, auch da, wo ich ihre Ergebnisse verwerfen mußte. Der Funke springt nur auf, wenn Stein gegen Stein stößt. Die Namen dieser verdienten Männer aufzuzählen, ergäbe eine lange Liste, weit ausführlicher als ich sie in der Literaturschau am Ende des Buches aufgestellt habe. Dagegen seien die beiden genannt, die unmittelbar wie an der ersten, so auch an dieser zweiten Ausgabe persönlich tätigen und fördernden Anteil genommen haben.

Als sich, ein Jahr vor dem Weltkriege, die erste Auflage erschöpft zeigte und der Gedanke an eine neue auftauchte, bat ich meinen Freund

Oscar Ollendorff in Wiesbaden das Buch einer genauen Durchsicht zu unterziehen. Aufs innigste mit meinem Wollen vertraut, selbst in einigen tief eindringenden Studien der Erkenntnis des Problems Michelagniolo hingegeben, war er unter den Fachgenossen der mir am nächsten stehende, den ich um diesen Freundschaftsdienst angehen konnte. In einer Reihe von Briefen hat Ollendorff Seite für Seite das Buch durchgesprochen, mich mannigfach angeregt, ermutigt und bedenklich gemacht, wie es ihm seine Gewissenhaftigkeit eingab. Zu den Abbildungen steuerte er die Vorlage des Kopfes der Nacht bei, auf dessen Schönheit in reiner Vorderansicht er zuerst die Aufmerksamkeit gelenkt hat.

Der zweite Name soll hier nicht wiederholt werden, weil er schon in der Widmung enthalten ist. Ich hatte das Glück, in meiner Frau gleichsam die ideale Öffentlichkeit neben mir zu wissen. Ihr unbeirrtes Urteil wurde mir ebenso wertvoll wie ihre vielfach tätige Hilfe, die mir auch diesmal die Arbeit des Registers abgenommen hat.

Eine erneute Anschauung der Originale, die zum Teil ihren alten Standort vorteilhaft gewechselt haben, ist dieser Bearbeitung vorausgegangen. Die Abbildungen wurden wesentlich vermehrt — von 61 auf 112 — und führen mehr wie bisher in Einzelheiten der Werke ein, besonders werden sie im Architekturkapitel die Vorstellung anregen. Der textlichen Veränderungen sind zu viele, um aufgezählt zu werden. Sie betreffen alle Kapitel gleichmäßig, besonders reichlich sind sie im dritten und fünften. Der Schluß ist ganz neu, doch hat mir sein Thema schon bei der ersten Auflage vorgeschwebt. Gänzlich verschwunden sind die Anmerkungen und Exkurse. In zehn Jahren erledigt sich manches von selbst, die Wahrheit oder auch nur die Wahrscheinlichkeit setzt sich durch und hat nicht mehr nötig, gestützt zu werden. Einiges, das bereitwillig inzwischen auch die Forschung anerkannt hat, wurde als fester Bestand in den Text übernommen, anderes ist aufgegangen in dem Anhang, der, organischer als jene Anmerkungen mit dem Hauptteil des Buches verknüpft, die verschollenen, zweifelhaften und unechten Werke behandelt. Auf den Rest, wiewohl er manches brachte, das von entlegenen Stellen hergeholt war oder sich durch bequeme Übersichtlichkeit empfahl, leistete ich Verzicht im Hinblick auf Thodes so gut wie erschöpfende „Kritische Untersuchungen", die das gesamte literarische Material bis 1908 gewissenhaft verzeichnen. Die Literatur ist mit steter Rücksicht auf die Ansprüche des allgemein,

nicht des ausschließlich fachmännisch gebildeten Lesers neu geordnet und ergänzt worden, wobei freilich der Bildungsgrad so hoch wie möglich genommen wurde. Es schadet nichts, wenn die Grenze gelegentlich überschritten sein sollte und auf das Fachgebiet übergreift. Denn es ist immer besser, sein Publikum zu überschätzen als es zu niedrig zu bewerten.

Bücher dieser Art stellen auch ihren Verfasser auf einer bestimmten Entwicklungsstufe dar. Damit ist die Gefahr gegeben, daß eine neue Bearbeitung nicht mehr rein auf den alten Ton gestimmt ist und die „Nähte" sichtbar werden läßt. Da indessen mein Erlebnis Michelagniolo unverändert stark geblieben ist und das Bild des Meisters in Umriß und Bewegung, in Haltung und Ausdruck in mir fortwirkte, wie ich es einmal erfaßt hatte, so habe ich das Gefühl, daß Altes und Neues sich vollkommen verschmolzen hat. —

Jede Zeit sucht ihr eigenes Verhältnis zu den großen Meistern. Vor einem halben Jahrhundert schrieb Herman Grimm sein „Leben Michelangelos". In dem hinreißenden Zuge seiner Darstellung, in der blühenden Schönheit seiner Sprache, in der weiten Umschau seiner geschichtlichen und kulturellen Beziehungen ist das Werk von Auflage zu Auflage gereift und gerühmt worden. Es ist die Arbeit eines Historikers und Dichters zugleich und es trägt, wie einen königlichen Schmuck, das Gepräge seiner Zeit. Es ist entstanden in der Epoche der historischen Romane und der großen Geschichtsbilder, und die Auffassung des Helden ist, unbeschadet ihrer Eigenart, doch von dem Geschmack jener Zeit bedingt. Vielleicht liegt in dieser Kongruenz des individuellen Einzelwerkes mit dem höchst entwickelten Zeitgeschmack das Geheimnis der Unvergänglichkeit des Buches. Unberührt von den reichen Ergebnissen der späteren Forschung wahrt es seinen Wert als ein Kulturdenkmal deutschen Geisteslebens im neunzehnten Jahrhundert.

Inzwischen hat sich unser Verhältnis zu Michelagniolo allenthalben verändert und verschoben. Er steht für unser Empfinden nicht so sehr im Strom und Fluß der Zeitereignisse, die streckenweise bei Grimm noch seine Gestalt überfluten; wir sehen ihn abgesonderter, einsamer in seiner von Widersprüchen gekreuzten, nicht leicht zugänglichen Individualität. Uns fesselt das Geheimnis seiner Persönlichkeit und reizt zu psychologischer Ergründung. Den Schlüssel dazu geben uns vornehmlich seine Werke, die in Kämpfen, Siegen und Niederlagen sich aus seinem Innersten los-

ringen. Auf sie, auf ihre Entstehung, ihre seelischen Voraussetzungen und ihre formal-ästhetischen Grundlagen richtet sich unsere Aufmerksamkeit in allererster Hinsicht. In ihnen erkennen wir die wegmessenden Meilenweiser seines Daseins. Das Zeitgeschichtliche bildet nur den Hintergrund, gegen den sich, wie die Statue vor dem Gobelin, die Figur des divin maestro abhebt. Zugleich haben durch die Bemühungen neuerer Forscher die Probleme der künstlerischen Form eine sprachliche Klärung gefunden, die leichter als bisher uns die Ausdrucksmittel ihrer Erörterung an die Hand gibt. Die Einsicht in den Zusammenhang von künstlerischer Formgebung und geistigem Ausdruck hat sich vertieft. Immer klarer erkannte man, wie Bayersdorfer es einmal formuliert hat, daß die autochthone Kraft der künstlerischen Mittel das psychologische Gesetz ihres Wirkens in sich trägt. Und das bedeutet nichts weniger als die Befreiung künstlerischer Erkenntnis von romantisch-literarischen Unterströmungen.

In diesem Buche soll Michelagniolo gezeigt werden, so wie er uns auf Grund seiner Werke und seiner menschlichen Dokumente erscheint: in der Dämonie seiner künstlerischen Genialität und in der Gebrechlichkeit seiner irdischen Erscheinung. Dies ist die wahre Duplizität seines Wesens, die aus ihm eine tragische Gestalt gemacht hat, dem König Lear Shakespeares ähnlich, in dessen Leben das größte Wunder ist, „daß er's ertrug so lang".

Berlin-Lichterfelde, den 2. Februar 1919.

H. M.

Als Michelagniolo, ein Dreißigjähriger, in Carrara die Blöcke für das Grabmal Julius II. brach, kam ihm, von hoher Klippe hinüberschauend zum Schimmer des Meeres, der Gedanke, aus dem Gestein selbst einen Koloß zu hauen zu eigener Lust und im Wettstreit mit den Alten, von deren kühnen Plänen er gehört und gelesen hatte. Hoch über dem Meer, in schweigender Einsamkeit sollte das Gebilde aufragen — den Schiffern ein Wahrzeichen, der Welt ein Denkmal großartiger Schöpferwollust, die sich vermaß, das Antlitz der Natur nach den Visionen der eignen Phantasie umzubilden. Es war die Zeit, als der Dämon des Schaffens in Michelagniolo am unruhigsten sich gebärdete, als seine Einbildungskraft mit Gestalten rang, wie er sie später im Moses und an der Decke der Sixtina bildete.

Michelagniolo hat den Koloß nicht gemacht. Klanglos und ohne Spur, wie so viele seiner ungeheuren Entwürfe, ist auch dieser versunken. Dafür ist uns ein Größeres erhalten, ein Unzerstörbares, an dem er ohne eigenes Zutun Tag für Tag in unbewußter Arbeit schaffte, an dem nichts Fertiges zu zerschlagen war, nichts Mißlungenes die Fortführung aufhalten konnte: sein Leben, aufbewahrt in menschlichen Dokumenten der verschiedensten Art, in Statuen, Gemälden, Dichtungen und Briefen.

Und wenn wir uns in dies Gebirge von Taten und Schmerzen verirren, wenn es scheint, als würde die Luft immer reiner, der Sturz der Felsen immer steiler, die Stimmen aus der Tiefe immer verworrener, dann nimmt diese Last von Überliefertem Züge an, die sich zu einem Riesenbilde des Meisters fügen wollen, jenem Koloß vergleichbar, der groß und einsam in der Steinwelt Carraras aufragen sollte, hinüberschauend auf den unbewegten Schimmer des Meeres ...

Erstes Kapitel

Die ersten dreißig Jahre

Von Riesengipfeln, die sich stürzend neigen
Versteckt, von einem mächt'gen Fels umschlossen,
Kam ich herab in dieses Tal geflossen,
Im Steinbett grollend mich der Welt zu zeigen.

Fragment eines Sonettes von Michelagniolo.

Am Eingang der großen Geistesbewegung, die wir Renaissance nennen, steht Dante, an ihrem Ausgang Michelagniolo. Man kann von dem Künstler nicht sprechen, ohne auf den Dichter zurückzudeuten; zu viele Parallelen drängen sich auf. Wie Dante die Kultur der werdenden, so verkörpert Michelagniolo die Kultur der sich vollendenden Renaissance. Ihr scharf ausgeprägtes Individuelles erweitert sich zum Typischen; beider Lebensschicksal erscheint wie die Abbreviatur des Zeitgeschehens selbst. Weithin sichtbar ragen ihre gewaltigen Silhouetten hinaus über den Schwarm derer, die nur in der Literatur- oder der Kunstgeschichte eine Rolle spielen. Dante und Michelagniolo repräsentieren die Menschheit an zwei der wichtigsten Durchgangspunkte ihrer geistigen Entwicklung.

Die Natur, im Typischen immer sparsam, hat diese beiden Heroen im Grundriß ihres Wesens überraschend ähnlich gebildet. Wie Dante war Michelagniolo eine stolze, auf innere Einsamkeit gestellte Natur. Er teilt mit dem Dichter den Idealismus und das Pathos der Geistesrichtung, zugleich aber auch die metaphysische Traurigkeit der großen Genien. Schon physionomisch spricht sich das im Ausdruck der Köpfe aus. Dem melancholischen Temperament war die Reizbarkeit des aristotelischen Dyskolos bei beiden gesellt. Das Gefühl des eigenen Wertes, verbunden mit Sprödigkeit und Weltverachtung, das Giovanni Villani für Dante charakteristisch fand, wird auch an Michelagniolo reichlich bemerkt. Anderes wieder, das ihnen gemeinsam ist, beruht auf Stammesverwandtschaft.

Florentinisch ist ihre leidenschaftliche Teilnahme an dem parteipolitischen Treiben der Vaterstadt, florentinisch besonders der Haß, mit dem sie ihre Gegner überschütten und verfolgen. Aber auch das tiefgewurzelte Heimatgefühl, diese unzerstörbare Liebe zur Vaterstadt, die ihnen im Blute lag, ist florentinisches Erb- und Stammgut.

Ein ähnliches Schicksal hat beide betroffen. Auch Michelagniolo mußte erleiden

> die Grausamkeit, die mich von dort verscheucht,
> wo ich, ein Lamm, geruht in schöner Hürde,
> jedwedem Wolfe feind, der sie umschleicht.

Nur die Hälfte seines Lebens etwa hat er zubringen dürfen sovra'l bel fiume d'Arno alla gran villa, wie Dante sagt. War aber Dantes Exil ein schweres Verhängnis stärkerer Gewalten, denen der Dichter sich beugen mußte, so lag es an Michelagniolo selbst und allein, wenn er während der letzten dreißig Jahre seines Lebens freiwillig das Los der Verbannung auf sich nahm.

Dante hat über dem Tumult der Hölle die Himmelsrose des Paradieses geschaut und schließlich den Frieden mit sich selbst, den Einklang der Seele mit ihrem Sehnen errungen:

Nun fühl' ich — ob sich auch erschöpft erweist,
Was mich erhoben zu des Himmels Ringen —
Daß meine Seele mit dem Seraph kreist,
Von dem ich täglich neu die Liebe lerne,
Die treibt die Sonne und die andern Sterne.

Michelagniolo aber ist einer der großen Unvollendeten der Weltgeschichte. Unversöhnt, fried- und hoffnungslos klingt es bis an sein Ende:

Bekämpfend meine eigene Natur
(Denn wo mehr Nacht ist, muß mehr Blindheit walten)
Steh' gramvoll ich bei meinen dunklen Werken...

Donna Firenze, geschaffen, wie es in dem schönen Altersſonett des Meisters heißt, von vielen, ja von Tausenden geliebt zu werden, ist heißer und trotziger nie umworben worden als von Dante und Michelagniolo. Dante durfte nicht, Michelagniolo wollte nicht zurückkehren. Aber die Sehnsucht nach Florenz verließ ihn nie. Und wenn er die Hingabe der Stadt an den mediceischen Gewaltherrscher wie den Verrat einer Geliebten empfand und ihn nie verwunden hat, so hat er ihr doch bis an seinen Tod eine schmerzliche Treue bewahrt. Wie alles in diesem Leben Tragödie wird, so auch die Rückkehr zur Geliebten. In einen Warenballen, wie Kaufmannsgut verpackt, wird der Leichnam nach Florenz mehr eingeschmuggelt als zurückgeführt. Rom wollte den großen Toten nicht hergeben. Dafür aber ist in dem Wettstreit um den Besitz des herrlichsten seiner Werke Rom, die fremde Stadt, vor der geliebten Heimat Siegerin geblieben. Wohl stehen in Florenz der David und die Kapelle mit den Grabmalen der Medici, aber die Decke der Sixtina in Rom strahlt doch an Schönheit und innerer Gewalt über sie alle hinweg.

Auf die florentiniſche Herkunft laſſen ſich auch Michelagniolos literariſche Neigungen zurückführen. Und wenn er von dem Dreigeſtirn, das, wie Lorenzo de' Medici ſchrieb, unſere Sprache erleuchtet hat, Dante am höchſten verehrte, ſo war es der verwandte Geiſt, zu dem er ſich mächtig hingezogen fühlte. Dankbar blickt er auf zu dem hellen Stern,

deß viel zu gnäd'ger Schein
das Heim beſtrahlt, drin ich als Kind geruht,

und ſelbſt der Fluch dieſes Dichterlebens ſcheint ihm neidenswert:

O wär' ich er! ſollt' ich, was er, erleben,
für ſein Exil, vereint mit ſeiner Kraft,
wollt' ich das größte Glück der Erde geben!

Sein Leben lang hat er des großen Dichters Werke geleſen. Schon in der Jugend bewandert, reifte er im Alter zu einem der tiefſten Dantekenner, deſſen Urteil von den Zünftlern der Kritik angerufen wurde.

Als 1519 der Plan auftauchte, Dantes Gebeine von Ravenna nach Florenz zu ſchaffen, erbot ſich Michelagniolo, das Ehrengrab für den Dichter zu errichten. Dazu iſt es nicht gekommen, aber beider Grabmäler ſtehen in ſinniger Symbolik nebeneinander unter den Hallen von Santa Croce.

Die Buonarroti-Simoni waren in Florenz lange anſäßig, doch keines der alteingeborenen Stadtgeſchlechter. Sie gehörten dem popolo an, und ihre Mitglieder lebten als kleine Bankiers, Kaufleute und Wechſler in beſcheidenem Wohlſtand. Einige von ihnen traten in die Dienſte der Kommune und ſtiegen gelegentlich bis in die höchſte Verwaltungsſtelle, bis zum Priorat empor. So jener Buonarrota, Michelagniolos Urgroßvater, der auch in Rückſicht der Vermögensverhältniſſe die Familie auf der Höhe darſtellt. Seither war es bergab gegangen.

Michelagniolos Vater, Lodovico, beſaß nichts, als gemeinſam mit ſeinem älteren Bruder Francesco ein Gütchen in Settignano, das nur geringen Ertrag brachte. Er rühmte ſich, niemals ein Gewerbe betrieben zu haben, war, wie Varchi in der Leichenrede des Meiſters ſich ausdrückt, „ein guter Mann, der (wie die meiſten guten Leute zu ſein pflegen) in den Dingen der Welt geringe Gewandtheit beſaß", und entſchädigte ſich für ſeine geſchäftliche Unerfahrenheit mit den kleinen Einkünften, die ihm ein gelegentlich übertragenes Amt abwarf. So ging er, etwas über die Dreißig hin-

aus, für den Winter 1474/75 als Friedensrichter (podestà) nach Chiusi und dem kleinen Capreſe mit ſeinen knapp 2000 Einwohnern ins obere Tibertal, wo ſchon ſein Vater Leonardo amtiert hatte, und beſtritt mit ſeinen 500 Lire Einkommen noch die Koſten für die beiden Notare, den Amtsdiener und für das Pferd, die ihm, altem Herkommen gemäß, zuſtanden.

Dort in Capreſe, wenige Wochen vor dem Ablauf ſeiner ſechsmonatlichen Amtsperiode, wurde ihm am 6. März 1475 ſein zweiter Sohn Michelagniolo geboren. Die Mutter Francesca di Neri di Miniato del Sera, über zehn Jahr jünger als der Vater, ſtarb ſchon 1481 als junge Frau von 26 Jahren, nachdem ſie insgeſamt fünf Söhnen das Leben geſchenkt hatte. Abwechſelnd auf dem Gut in Settignano und in einem engen Mietshauſe der Stadt in der via de' Bentaccordi, angeblich an der Ecke der via Anguillara, das einem Schwager Lodovicos, dem Färber Filippo di Narduccio gehörte, hat Michelagniolo mit den Geſchwiſtern ſeine Jugend zugebracht. Der Haushalt wurde gemeinſam mit dem Onkel Francesco geführt, der als Familienälteſter in alle Angelegenheiten dreinzureden hatte, und deſſen ſchwere Hand auch der Neffe Michelagniolo gelegentlich zu fühlen bekam. Bei Or San Michele beſaß er eine kleine Wechſelſtube, deren Einkünfte der kargen Wirtſchaft daheim aufhelfen ſollten. Er lebte kinderlos in zweiter Ehe. Auch Lodovico heiratete 1485 zum zweiten Mal, ohne daß ihm Nachkommenſchaft beſchieden geweſen wäre. Monna Lucrezia Ubaldini, die neue Stiefmutter, und die alte Großmutter Monna Aleſſandra Brunacci, werden Mühe gehabt haben, die lärmende Kinderſchar in Zucht und Ordnung zu halten.

Was Michelagniolo das Leben verbitterte, kam zu einem Teil von dieſer Familie her. Mit ſeiner Begabung wie mit ſeinem Ehrgeiz ſtand er fremd unter den Seinen. In ſeinem Phlegma fand es der Vater natürlich, daß ein anderer für ihn ſorgte, und kaum hatte er erkannt, wie ſich das Talent und die Raſtloſigkeit des Sohnes lohnten, ſo gründete er ſeine materiell brüchige Exiſtenz ganz auf die Fähigkeiten und den Erwerb Michelagniolos. Nicht minder nutzten die Brüder, als ſie ſich auf eigene Füße ſtellen ſollten, die Glücksumſtände des einen aus, ohne in ihrem naiven Egoismus die Empfindlichkeit und Kleinlichkeit in Geldſachen zu ſchonen, die auch Michelagniolo vorzuwerfen iſt. Doch entſchuldigt ihn wieder ſein hohes ideales Streben, dem zu Liebe er gelegentlich knauſerig war, und das der

Casa Buonarroti.
Florenz, Via Ghibellina.

Familie sonst abging. Durchdrungen von einem ererbten Standesbewußtsein, das sich in späteren Jahren bis zu dem Wahne feudaler Abstammung von den Grafen Canossa steigerte, trachtete Michelagniolo danach, den Glanz des Hauses wieder zu erwecken. Ihm schwebte dabei vor allem ein stattliches Haus innerhalb des Mauerringes vor, das den Bürgerstolz besser repräsentierte als die Besitzungen auf dem Lande. Und wie er selbst keiner von denen sein wollte, die in einer Werkstatt sitzen und Bestellungen annehmen, so wollte er auch nicht, daß einer der Brüder wie ein Bauer hinter dem Pfluge herginge. Aber der Vater und die Brüder, immer nur bestrebt, sich über Wasser zu halten, sahen in diesem Ehrgeiz nur Verstiegenheit. Die Mißhelligkeiten, die daraus entstanden, wurden unerträglich, wenn das Mißtrauen in Michelagniolo die Überhand über seine Liebe gewann.

So sehr sie ihm alle zu schaffen machten, so sehr liebte er sie doch. Wüßten wir es nicht aus vielen anderen Zeugnissen, so verrieten es jene ergreifenden Strophen beim Tode des Vaters, der 1534, neunzigjährig, starb, wie ihn vor allen der Sohn geliebt und verehrt hat. Nie konnte der Zorn in helleren Flammen aus ihm schlagen, als wenn einer der Brüder dem Vater die schuldige Ehrfurcht zu versagen schien. Daß sein leidenschaftliches Liebesbedürfnis auf so viel menschliche Unzulänglichkeit bei den Seinen stieß, daß er's so schlecht verstand, auch in diesem Falle seine idealen Forderungen ein wenig herabzustimmen auf die Banalität der wirklichen Verhältnisse – das ist der Grund, warum er sich so oft in Groll und Not wehe tat, wenn er mit der Familie zusammenstieß. An gutem Willen, an immer neuen Versuchen ließ er's nicht fehlen. Wie hat er sich mit seinem Lieblingsbruder Buonarroto abgemüht und ihm Liebe gezeigt, ihn aller Gefahr zum Trotz in den Armen gehalten, als er 1528 an der Pest starb. Und diese Liebe übertrug er dann auf den Sohn Buonarrotos, auf Leonardo, den einzigen von der ganzen Familie, der den Meister überlebt hat. Überhaupt ist es ergreifend zu sehen, ein wie zärtliches Gemüt Michelagniolo hinter einer stachlichten Rauheit, hinter einem Panzer von Härte, Unbeugsamkeit und trüber Laune barg.

Die Familie Buonarroti ist erst im 19. Jahrhundert erloschen. Ihr Haus, dessen Grund und Boden Michelagniolo noch selbst gekauft hat, steht in Florenz und wird in der via Ghibellina gezeigt. In den prunkvoll ausgestatteten Gemächern, die einige Jugendwerke und den größten Teil

des schriftlichen Nachlasses Michelagniolos bergen, lebt sein Geist, während sein Körper nie die Schwelle betreten hat, die wir ehrfürchtig überschreiten.

Mit Kirchen und Palästen, Gemälden und Statuen, die wie ein zweites höheres Geschlecht die Stadt bevölkerten, erschloß sich Florenz den Augen des Knaben. Und all das leuchtete vom Ruhme großer Namen, vom Stolze der Vergangenheit, vom Glücksgefühl der Gegenwart. Es drückte das Hochgefühl aller aus, wenn Ghirlandaio am Zachariasfresko des Chors von Sta. Maria Novella das Lob der Stadt anstimmte: „die allerschönste, geadelt durch Reichtum, Waffenehre, Künste und Bauten, im Genusse von Überfluß, Gesundheit und Frieden".

Die Eindrücke, die der Knabe im Schutz und Schatten der heimatlichen Domkuppel aufnahm, erfüllten ihn mit hohen Ahnungen und dem Ehrgeiz noch dumpfen Wollens. Aber im Familienrate war beschlossen worden, daß er, wenn möglich, wie die besten seiner Vorfahren, hinauf bis zum Priorat gelangen sollte. Dafür tat man ihn auf die öffentliche Schule des Magisters Francesco von Urbino, auf der auch Latein gelehrt wurde. Michelagniolo indessen hielt es auf der Schulbank nicht aus. Er suchte die Gemeinschaft angehender Künstler und geriet so in Freundschaft mit Francesco Granacci, der, obwohl jünger als er, bereits bei Ghirlandaio in der Lehre war. Trotz aller Vorstellungen, ja Prügel, mit denen dem jungen Eigensinn der beschämende Gedanke, sich zu einem Handwerk zu erniedrigen, ausgetrieben werden sollte, setzte Michelagniolo seinen Starrkopf durch. Vater Lodovico, nachgiebig wie immer, wenn der Zorn verraucht war, unterschrieb am 1. April 1488 den Lehrvertrag, der den Sohn auf drei Jahre in die Werkstatt Domenico Ghirlandaios brachte.

An diese Lehrzeit wollte Michelagniolo nicht erinnert sein und hat alles getan, um Ghirlandaio und seinen Unterricht herabzusetzen. Sein Überlegenheitsgefühl nährte den guten Glauben, daß er alles nur sich selbst verdanke. Wie aber hätte er später die Decke der Sixtina malen können ohne Kenntnis der Technik, als deren Meister sich Ghirlandaio gerade damals in dem letzten großen Freskenzyklus des ausgehenden Florentiner Quattrocento, dem Chor von Sta. Maria Novella, erwies? Auch auf die Patriarchen der monumentalen Wandmalerei, auf Giotto und Masaccio wies Ghirlandaio seine Schüler und ließ sie in der Carminekapelle und in

Studie eines alten Philosophen. Federzeichnung.
London, British Museum.

S. Croce zeichnen. Die Wucht und Größe dieser alten Maler, ihr plastisches Empfinden der Figur, ihr majestätischer Faltenwurf packte den jungen Adepten. Mit untrüglicher Witterung erkannte der Genius in ihnen den verwandten Geist. Der Zufall hat als die frühsten bekannten Arbeiten Michelagniolos eine kleine Anzahl von Zeichnungen im Louvre, in München, in Chantilly, in der Albertina und im British Museum, aufbewahrt, die dieses Studium bekunden: großartig erfaßt, gehen sie auf Stil und Empfindung der Vorlage mit kongenialem Verständnis ein. Mit fast ängstlicher Sorgfalt ist die Feder geführt; gekreuzte Strichlagen erinnern an den Kupferstich, der ebenfalls zu den Lehrrequisiten Ghirlandaios gehört hat. Schon in ihnen bemerkt man, wie schnell sich Michelagniolo entfaltet.

Die Art, wie Ghirlandaio diesen Schüler leitete, der es ihm mit seinem Selbstgefühl und seiner spöttischen Überheblichkeit den Kameraden gegenüber gewiß nicht leicht gemacht hat, die Richtung seines ungewöhnlichen Talentes erkannte und ihn förderte, spricht ebenso sehr für seinen pädagogischen Scharfblick wie für seine menschlichen Eigenschaften. Er sah, wie sich in dieser Formerfassung der künftige Plastiker ankündigte und empfahl ihn, noch ehe die dreijährige Frist verstrichen war, mit einigen anderen Zöglingen für den Garten von S. Marco, wo seit kurzem Lorenzo de' Medici junge Leute, die Neigung und Talent dazu besaßen, in der Bildhauerei unterrichten ließ.

Den schönsten Schmuck dieses Gartens, der etwas entfernt vom Palaste der Via larga S. Marco gegenüber lag — da, wo jetzt Buontalentis Casino Mediceo seine Fassade in fast kahler Großartigkeit hindehnt — bildeten die Altertümer, die Lorenzo und seine Vorfahren gesammelt hatten. In der Hauptsache bestand dies „Museum" aus römischen Antiken, Statuen, Torsi, Büsten, Architekturfragmenten und Inschriften. Teils waren sie malerisch in Bosketts und Lauben, auf Blumenbeeten und an den Gartenwegen verstreut, teils in den Hallen und den Räumen des Casino untergebracht. Das alles sollte nicht nur eine künstlerische Augenweide oder die Veranlassung zu einem gelehrten Gespäch bieten, sondern Vorbild und Lehrstoff für junge Talente sein. Als Aufseher und Schulhalter zugleich hatte Lorenzo einen künstlerischen Familiaren seines Hauses eingesetzt. Es war Bertoldo di Giovanni, der einst bei den Kanzeln von S. Lorenzo dem

gealterten Donatello zur Hand gegangen war und nun schon selbst hochbetagt und fast arbeitsunfähig das bescheidene Casino bewohnte.

Weit entfernt, einer Akademie im späteren Schulsinne zu gleichen, sah die Schule von S. Marco doch einer solchen ähnlicher als die Werkstätte Ghirlandaios mit ihrem zünftigen Lehrbetrieb. Die jungen Leute bewegten hier sich freier, und der alte Bertoldo war mehr ihr Berater und Anleiter, als ihr Oberhaupt und Lehrherr.

Bertoldo ist ein Meister der Kleinplastik. In seinen Bronzestatuetten, die er seltsamerweise von anderen gießen und ziselieren ließ, vereinigt er eindringendes anatomisches Verständnis mit dem sichtbaren Streben, die Bewegungsfähigkeit des nackten Körpers zu steigern, Figur oder Gruppe als räumliche Einheit zu erfassen. Seine Reliefs und Medaillen – „das Zeichnen des Bildhauers" hatte Ghiberti die Reliefarbeit genannt – bekunden ihn als einen kenntnisreichen und gewissenhaften Zeichner. Sind Marmorarbeiten Bertoldos auch nicht nachgewiesen, so darf daraus keineswegs geschlossen werden, daß ihm die Steinarbeit weniger geläufig gewesen wäre.

Auf solchen Fähigkeiten baute sich sein Unterricht auf. Mehr noch als bei Ghirlandaio setzte Michelagniolo hier alle in Staunen, aber das Neidgefühl, das er erregte, wußte sein Charakter, nach außen hochmütig und absprechend, nicht zu mildern. Darüber flammte einmal der junge Torrigiano auf, er holte aus und versetzte Michelagniolo jenen furchtbaren Faustschlag, der das Nasenbein zerschmetterte und das Antlitz des Künstlers zeitlebens entstellt hat.

Mit zunehmenden Jahren empfand Michelagniolo auch in seinem Äußeren immer schmerzlicher den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit. Immer wieder, in seinen Gedichten, erneut er die Klage über seine Häßlichkeit, und daß er in seiner Magerkeit einem trocknen Strohwisch gleiche. Nur ein Bildnis Bugiardinis in der Casa Buonarroti vermittelt eine Vorstellung von dem Schöpfer der Medicigräber zu Beginn der fünfziger Lebensjahre, als sein Herz noch der Brandherd aller Leidenschaften war, sein noch ungebrochener Mut jeden ihm vom Schicksal gebotenen Kampf feurig annahm. Alle übrigen Abbilder, Gemälde und Büsten, sämtlich wie jenes erste von fremder Hand, zeigen nur den früh Gealterten mit dem knochigen Kopf, der gefurchten Stirn, dem dünnen Bartwuchs und der eingedrückten Nase. Wie mußte der unter seinem

Äußeren leiden, der in der schönen Erscheinung eine Offenbarung Gottes selbst verehrte und der in seiner Begeisterung gleich bereit war, die schöne Seele hinzuzudichten.

Dieser Schönheitskult, dem er als Kind der Renaissance wie als Künstler huldigte, fand seine philosophische Bestätigung in der Lehre Platons, wie sie in dem schöngeistigen Kreise um Lorenzo de' Medici lebendig war. Für Michelagniolo ward der von Marsilio Ficino nicht gerade aus den reinsten Quellen geschöpfte Platonismus die Form, in die sich seine Gefühlswelt ergoß. Gott thronte als das zu höchster Vollendung gesteigerte Ideal des Schönen über dem Weltganzen und von ihm wurden, gleich Emanationen des eigenen Wesens, die schönen Menschenbilder geschaffen, die auf der Erde wandelten wie Schattenbilder ihres Schöpfers, gleich ausgezeichnet durch physische wie intellektuelle Schönheit. Sich in diese zu verlieben, die innigste Vereinigung mit ihnen zu erstreben, um dann gemeinsam in Sehnsucht aufzusteigen von der vergänglichen Form zu dem begehrungslosen Schauen der unvergänglichen Idee, dazu wirkten Platons Eros und Himeros. In diesem Eros und Himeros erkannte Michelagniolo seine eigene Liebe und seine eigene Sehnsucht wieder. Dem Ungestüm seiner leidenschaftlichen Empfindung kam die Lehre, in deren Mittelpunkt der Eros als bewegende Kraft stand, wie kein anderes philosophisches System entgegen. In hohem Maße mußte sie dem Künstler in ihm Genüge tun. Aber sie befriedigte nicht dauernd auch den Grübler, der ihre Gefahren nur zu gut erkannte. Noch im Alter hat Michelagniolo bekannt, er sei von allen Menschen, die je in einer Zeit gelebt haben, am meisten dazu geneigt, die Leute zu lieben. „Und dermaßen gebe ich mich dem geliebten Wesen zur Beute, daß ich nicht mehr ich selbst bin, sondern ganz ihm gehöre".

Aber dieser Lehrling der Griechen war auch ein frommer Sohn der Kirche, aufgewachsen in der Zucht eines Vaters, den er selbst durch Condivis Mund als einen „gottesfürchtigen Mann und vielmehr von altväterischen Sitten" rühmt. Der hohe sittliche Ernst, mit dem Michelagniolo, wie alles, auch diese platonische Theorie ergriff, eindrang in den ethischen Kern ihrer Lehre und mit ihrer Hülfe sein künstlerisches Ideal mit der sittlichen Forderung in Einklang zu setzen sich mühte, unterscheidet ihn von dem Kreise der platonischen Akademiker. Ein ästhetisches Verlangen, von aristotelischer Scholastik loszukommen, hatte sie alle in die Gefilde Platons

geführt, über denen ein mystisch-romantischer Schimmer webte. Der Dichterphilosoph hatte es ihnen angetan, nicht der Sittenlehrer und Moraltheologe. Und wenn sie auf der Villa des Lorenzo Medici oder in den Gärten der Rucellai die Symposien Platons wieder aufleben ließen, gingen sie tags darauf in die Messe als duldsame Christen. Marsilio Ficino entzündete vor Platons Büste wie vor einem Madonnenbilde ein ewiges Licht; aber er und Angelo Poliziano saßen auch bewundernd zu Savonarolas Füßen. Man hört nicht, daß diese Platoniker an dem Zwiespalt ihres künstlerischen und ihres christlichen Glaubensbekenntnisses gelitten hätten; sie blieben Ästheten in jeder Lebenslage. So leichtes Blut floß nicht in Michelagniolos Adern. Die Zweifel und die Stürme seines Inneren konnte Philosophie nicht beschwichtigen. Diese schönheitstrunkene Seele blieb mit der Schwermut christlicher Askese beladen. Zu einem Ausgleich, einem Frieden ist es nicht gekommen. Kampf heißt die Losung und Ermattung das Ende. Bellezza und Amore im ewigen Streit mit Buße und Himmelssehnsucht.

Es dauerte nicht lange, so gehörte der Zögling Bertoldos zu den Familiaren Lorenzos, erhielt ein Zimmer im Palast der Via larga, einen violetten Mantel und ein ansehnliches Taschengeld. Auch der Vater zog Nutzen, wie er's verstand, aus den Glücksumständen des Sohnes, erbat und erhielt von Lorenzo eine Stelle am Florentiner Zollamt, deren bescheidene Einkünfte das Taschengeld des Sohnes abrunden helfen mußte.

Mit den Söhnen und den gelehrten Hausfreunden saß nun der junge Künstler an der Tafel Lorenzos und erwarb sich durch kluge und treffende Antworten immer mehr die Gunst des erlauchten Hausherrn und die Beachtung seiner schöngeistigen Umgebung.

Die Söhne des Magnifico standen dem Alter nach Michelagniolo ziemlich nahe. Wie in einer dramatischen Exposition finden wir sie, die alle im Leben und in der Kunst des Meisters eine Rolle zu spielen berufen waren, hier im Vorspiel dieser Tragödie vereinigt. Der älteste, Piero, etwa zwanzigjährig, zeigte bereits den hochfahrenden Sinn seiner stolzen Mutter, einer römischen Orsini, der bald den Zusammenbruch des Hauses herbeiführen sollte. Giovanni, mit Michelagniolo gleichaltrig, trug schon längst die Tonsur und hatte kürzlich von Innocenz VIII. den roten Hut empfangen. Als Leo X. war es ihm vorbehalten, mit weltkundigem Sinn den Dämon in seinem

Madonna an der Treppe.
Florenz, Casa Buonarroti.

einſtigen Tiſchgenoſſen ſich gefügig zu machen. Der dritte, Giuliano, faſt noch ein Kind, lebt einzig fort in Michelagniolos Statue als Duca di Nemours auf dem Grabmal in S. Lorenzo.

Ihr Erzieher Angelo Poliziano nahm ſich mit der ihm eigenen freundlichen Geſchäftigkeit auch Michelagniolos an, führte ihn ein in das Verſtändnis der alttoskaniſchen Dichter und in die Fabelwelt der Griechen. Der Hausherr ſelbſt aber zeigte und erklärte ihm die Kunſtwerke des Palaſtes wie des Kaſinos, unter denen die anticaglie (Altertümer) und von ihnen wieder die geſchnittenen Steine die Augen des anſpruchsvollen Kenners am meiſten entzückten.

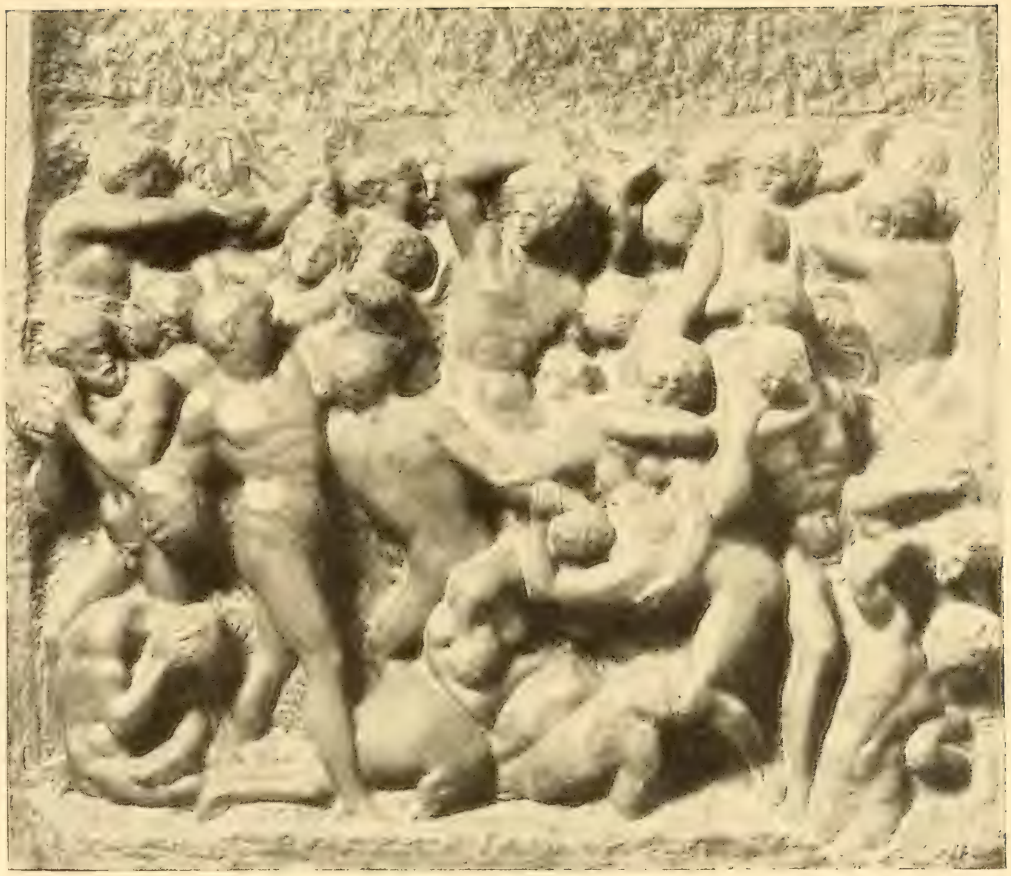
Schon die beiden frühſten erhaltenen Arbeiten Michelagniolos zeigen in der Stimmung und der Ausführung Gegenſätze, wie nur der Genius ſie zu vereinigen imſtande iſt. Zwei Marmorreliefs von beſcheidener Größe, das eine die Madonna darſtellend mit dem ſchlafenden Kinde, das andere ein Kampfgewirr von nackten Heroen und Kentauren, das um geraubte Frauen aufwogt. Von beiden hat der Meiſter ſich nie getrennt. Er bewahrte ſie in ſeinem Hauſe zu Florenz in der Via Mozza, und nur wenigen mögen ſie zu ſeinen Lebzeiten zu Geſicht gekommen ſein. Sein Großneffe überführte ſie in die Caſa Buonarroti, wo ſie noch heute aufbewahrt werden. Wer ſie kennt, wird nicht geneigt ſein, noch andere, von der Kritik beanſpruchte Jugendarbeiten neben ihnen gelten zu laſſen.

Die Madonna an der Treppe (56 : 39 cm), ſogenannt nach der hochſtufigen Doppelrampe auf dem Hintergrunde, zeigt mattgetönte, ganz zart aus dem Steingrund auftauchende Formen, deren Lichter eine ſcharfe Politur erſtrahlen läßt. Auf einem Steinwürfel ſitzt ſie in ſtrengem Profil; das Kind, nackt und dem Beſchauer abgewandt, iſt an ihrer Bruſt eingeſchlafen. Die Rufe der lebhaften Knaben im Hintergrunde dringen nicht in die Stille gedankenſchweren Ernſtes, die wie eine abgeſonderte Atmoſphäre ſie einhüllt. Wer von den Madonnen des ſpäten Quattrocento, die geſchmückt und in ſchön geordneten Gewändern, vom Abglanz ihres Glückes überſchimmert, ihr blühendes Kind der Verehrung darbieten, zu dieſer Seherin hinüberblickt, ſteht wie betroffen. Eine neue Gefühlswelt nimmt ihn auf, die alle Form zur Größe geſteigert, alles Individuelle zum Typiſchen gehöht zeigt. Hier reiht ſich ein Großer den zeitlos Großen an. Zu Giotto und Donatello tritt Michelagniolo. Nicht die Geſinnung, nur Äußerlich-

keiten binden ihn an seine Zeit. Die Art, wie er in Nachahmung der geschnittenen antiken Steine das Relief behandelt, mit hellen, verschwimmenden Schatten bei zartester Flächenmodellierung eine malerische Wirkung erzielt, erinnert an die Schultradition Donatellos. Des Marmors wegen denkt man zuerst an Desiderio da Settignano, aber für Michelagniolo liegt der Hinweis auf Bertoldos Flachreliefs näher. Gleichfalls auf Donatellos späten Stil gehen die weichen, teigigen, alle harten Brüche und Kanten meidenden Falten zurück, deren Zuviel längs des Umrisses der Gliedmaßen durch eine merkwürdige Leere an den straff gespannten Teilen abgelöst wird. Auch hier spürt man noch die Unterweisung des Donatello-Gehilfen Bertoldos. Die Madonna in ganzer Figur — nicht wie üblich als Halb- oder Hüftbild, — die strenge Profilstellung, die Neigung zur Schwermut des Ausdrucks, die Staffage der spielenden Knaben auf der Treppe: auch dafür gibt Donatellos Werk Belege. Aber das besagt wenig gegen die originalen Züge in der Schöpfung dieses Sechzehnjährigen.

Wo findet man eine Madonna, bei der nur noch der altertümliche unperspektivische Heiligenschein an die Gottesmutter erinnert, so aller Göttlichkeit entrückt als eine Beute innerer Visionen? Wo eine, die über ihrer Versunkenheit das Kind zu vergessen scheint? Hineingeschoben in den schmalen Raum zwischen den Armen der Mutter taucht dieses herkulisch gebaute Kind nur mit Kopf, Nacken, Schultern und dem im Schlafe umgebrochenen Arm, aus den Draperien hervor, als schliefe es fest und traumlos im Schoß des Schicksals. Wie kühn sind diese Verkürzungen des Kinderarmes mit der umgeknickten Handfläche, des durchgeschobenen rechten Fußes der Mutter, der die Sohle zeigt, wie fein beobachtet diese hochgedrängte linke Schulter des Schlafenden! Überall stoßen wir auf Motive, die weit hinausdeuten in die Zukunft des Meisters. Tief aufgewühlte Erregung bei äußerer Bewegungslosigkeit kennzeichnet im allgemeinen Michelagniolos innerlichst empfundene Gestalten. Mit diesem Seherblick begabt er die leidenschaftlichsten seiner Geschöpfe, so mächtig wie hier baut der Meister ihre Leiblichkeit. In den Knaben, die beschäftigt sind, das Schattentuch hinter der Madonna zu befestigen, setzt er ein konventionell dekoratives Motiv in bewegte Handlung um, wie später bei den Girlandenträgern an der sixtinischen Decke.

Ist hier die Einordnung der Figur in den Raum noch denkbar einfach, die Zeichnung stellenweise noch schülerhaft und unsicher, so wirkt das



Kampf der Kentauren und Lapithen.
Florenz, Casa Buonarroti.

Kentaurenkampfrelief frei, reich und meisterlich. Die Fanfare ertönt, mit der der Genius sich ankündigt. Hier ist Michelagniolo bereits ganz er selbst. Der ihm von Polizian, vielleicht schon mit dem Hinweis auf seine plastische Darstellbarkeit geschilderte Mythos, wie bei der Hochzeit des Lapithen Peirithoos der um die Braut betrogene Kentaur Eurytion mit seinen trunkenen Genossen sich auf die Frauen stürzt und den urmenschlich wilden Kampf heraufbeschwört, hat in Michelagniolos Phantasie mächtig fortgearbeitet. Er hält sich nicht an die Einzelheiten, unterläßt absichtlich, die Träger der Hauptrollen zu kennzeichnen, die Szene bühnenmäßig auszustatten: ihn beschäftigt allein das wild verknäulte Kämpfen. Mit nackten Leibern, die sich in Angriff und Abwehr, in Herausforderung und Verteidigung verschlingen, baut er das Getümmel auf. Der gegen die Madonna fast doppelt so groß genommene Marmorblock (79 : 89 cm) bändigt in seinem Rahmen kaum die Fülle der Gestalten, in deren Gewoge die Empfindung augenblicks hineingerissen wird. Das quillt in zartestem Flachrelief anhebend aus der Tiefe hervor, rundet sich immer stärker und voller, um in den Figuren des Vordergrundes nah an die Freiplastik zu streifen. In jugendlichem Überschwang drängen sich die Motive hervor vom stolzen Aufrechtstehen über das geduckte Hinabzerren bis zum zentnerschweren Daliegen. In dem allenthalben unfertigen Zustand der Ausführung scheint sich der atemlose Sturm der Erfindung den wirksamsten Ausdruck zu schaffen. Dem Überschuß der Phantasie tritt ein weiser Bedacht in der Anordnung zur Seite. Man entdeckt das Prinzip symmetrischen Aufbaus, aber diese Symmetrie arbeitet nicht mit der Übereinstimmung der Linien, sondern mit dem Gleichgewicht der Massen. Der Vortrag ist breit und von meisterlicher Weiche; jede Form geschwellt von Lebensgefühl. Alles, was den reifen Michelagniolo kennzeichnet, bringt schon dieses erstaunlichste seiner Jugendwerke ans Licht: die Empfindung für Wucht und lastende Schwere des Körpergefüges, Bewegung und Gestus als Ausdruck geistigen Geschehens, den Kanon der Proportionen, die gewitterhafte Spannung der Stimmungsatmosphäre.

Was Überlieferung und Lehre ihm geben konnten, darüber belehrt ein Blick auf Bertoldos bronzene Reiterschlacht, die sich Lorenzo nach der Antike kopieren ließ. Aber der Vergleich mit dieser in langer Zone ungegliedert sich hinziehenden, verwirrend überfüllten Komposition, mit diesen „beinahe dilettantischen" Akten in messerscharfem Kerbschnitt setzt

Michelagniolos Originalität nur in ein helleres Licht. Wie durchdacht und kunstvoll ordnete dagegen Michelagniolo seine Komposition mit der schwingenden Bewegung um eine Mittelfigur! Wie hält er sich bewußt fern den auszirkelnden Mühen dieses Naturalismus im Kleinen! Mit Seherkraft muß er über die Kopie hinweg den antiken Geist der Vorlage geahnt haben: so altrömisch wirkt sein Kentaurenkampf gegen Bertoldos Schlacht. Und doch bleibt Michelagniolo für ein wesentliches Element seiner Kunstsprache, die hier im eigenen Ton zum erstenmal erklingt, Bertoldo verschuldet. Mit Recht ist vor Bertoldos Bronzestatuetten auf die folgerichtige Kontrapostik der Glieder im dreidimensionalen Raume hingewiesen worden. Hier im Kentaurenkampf bedient sich Michelagniolo dieses Mittels, das man als die Gegensätzlichkeit der Bewegungen innerhalb der körperlichen Einheit umschreiben kann. Aber die oberflächliche Art, wie es Bertoldo anwendet, um von der Relief- zur Rundansicht zu gelangen, widerstrebt schon dem jungen Michelagniolo. Ihm ist der Kontrapost ein Hilfsmittel geistigen Ausdrucks; nicht schöne oder bemerkenswerte Bewegtheit will er mit ihm geben, sondern den Kampf der Seele mit dem Widerstand des Körpers. Und von hier aus betrachtet, gewinnt der Kentaurenkampf problematische Bedeutung für sein ganzes Schaffen. Dies Relief hält wie im Keim die bildhauerische Zukunft seines Schöpfers eingeschlossen.

Michelagniolo hat das selbst gefühlt. Als er, viele Jahrzehnte später, es wiedersah, soll er, mißgelaunt der Zeit gedenkend, die er auf die Malerei verwandt hatte, von dem großen Unrecht gesprochen haben, daß er nicht unbeirrt bei der Bildhauerkunst geblieben sei. In diesem Jugendspiegel erkannte er die frühreife Erfüllung seiner künstlerischen Selbstansprüche.

Nur diese beiden Arbeiten sahen des Magnifico Augen. Sein Hinscheiden im April 1492 zog das Verhängnis nach sich. Denn er hinterließ seine ungeheure Machtbefugnis einem jungen, hochfahrenden Manne, den er gelegentlich selbst als einen Toren vor den beiden jüngeren Söhnen herabgesetzt hat. Piero de' Medici verstand sich nicht auf das alte vornehme Mäzenatentum seiner Familie. Erzogen wie ein Fürstenkind, behielt er die fürstlichen Launen bei. Er wollte nicht anders als im Ritterharnisch gemalt werden, aber dieser Hang zur schönen dekora-

Bertoldo. Reiterschlacht.
Florenz, Museo nazionale.

tiven Pose beschleunigte nur sein und seines Hauses Verderben in einer Zeit, die den Ritter forderte und den Harnisch allein nicht gebrauchen konnte. Schon zogen die Wetterwolken näher, die den gepriesenen Glanz und Reichtum der Stadt bedrohten.

Michelagniolo kehrte nach Lorenzos Tode in sein Vaterhaus zurück. Was er in diesen Jahren gearbeitet hat, kommt nicht mehr in Betracht. Ein überlebensgroßer Herkules — die Florentiner Signorie führte den antiken Halbgott im Stadtsiegel — ist verschollen, ein Holzkruzifix für den Hochaltar von Sto. Spirito nicht mehr nachweisbar. Dem Prior von Sto. Spirito, dem Michelagniolo mit dieser Arbeit gefällig sein wollte, fühlte er sich vielfach verpflichtet, vor allem dafür, daß ihm der Geistliche die Leichenkammer des neben der Kirche befindlichen Hospitals öffnete.

Schon in frühen Jahren setzt bei Michelagniolo dasjenige Studium ein, das seiner Kunst und ihren steigenden Gewagtheiten den festen Rückhalt lieh. Unter den Künstlern ist kein größerer Anatom zu finden als er. Hier offenbart sich auch an ihm der theoretisch-wissenschaftliche Zug, der, wenn nicht die Kunst, so doch die Künstler des ausgehenden Quattrocento beherrscht. Leonardo da Vinci, der die Kunst aus den Niederungen der Zunftübung in die adlige Sphäre freier Wissenschaftlichkeit zu erheben überall bemüht war, ist der Hauptvertreter dieser Richtung. An seine Universalität reicht Michelagniolo nicht heran, in der Gründlichkeit der anatomischen Kenntnisse aber ist er ihm gleich, wenn nicht überlegen. Sein ganzes Leben hindurch hat Michelagniolo diese Studien betrieben. Von der Oberfläche der Haut eindringend in den inneren Organismus, hat er wiederum von diesem aus die Vielfältigkeit seiner Bewegungen auf der Haut widergespiegelt. Ihm wurde mehr und mehr der menschliche Körper zu einem Kunstbau, in dessen Auf- und Grundriß er wie keiner sich zurecht fand. Aber dieses Wissen hat seine künstlerische Phantasie nicht gelähmt oder durch eine lästige Kontrolle gehindert. So sehr überwog in ihm der Schaffende den Theoretiker, daß seine Phantasie durch die theoretische Erkenntnis in dem Reichtum ihrer Erfindungen nur gesteigert wurde. Leonardo konnte sich bei der Erkenntnis beruhigen, Michelagniolo tat sich nur im Schaffen Genüge. In seinem Alter dachte er wohl daran, seine Gedanken über diese Materie zu Nutz und Frommen der jungen Künstler aufzuschreiben. Dürers Werk von den Proportionen des menschlichen Körpers kannte er genau, aber er vermißte darin, worauf es ihm vor allem

ankam: eine Lehre von den menschlichen Gebärden und Bewegungen. Wie sehr verrät sich darin der immer auf die sinnliche Anschauung ausgehende Italiener gegenüber dem abstrakt theoretischen Deutschen! Nur Michelagniolos Mißtrauen in seine Federgewandtheit hielt ihn von eigener Schriftstellerei ab, und Condivis Absicht, nach der mündlichen Unterweisung seines Meisters diesen wertvollen Text zu schreiben, blieb unausgeführt. Die Studien selbst aber gab erst der Greis auf, als ihm das Hantieren mit den Kadavern von Menschen und Tieren auf den Magen schlug.

Zur selben Zeit wirkte ein anderer Diener der Kirche mit der ganzen Macht seiner Persönlichkeit auf den Künstler ein: Savonarola. Die Erscheinung des Mönches von S. Marco hat unauslöschlich in Michelagniolo fortgelebt. Condivi erzählt von der großen Zuneigung, die Michelagniolo immer für Savonarola empfunden habe, und wie ihm das Andenken seiner lebendigen Rede im Geiste geblieben sei. Man kann sich den Eindruck, den Savonarola gerade unter den Künstlern machte, nicht tief genug vorstellen. Das Suggestive seiner Rede, das Überwiegen einer sich selbst immer steigernden Gefühlskraft, die pathetische Ergriffenheit der Seele, die heiß und strömend die klugen Dammbauten der logischen Schärfe und der rhetorischen Schulung überflutete, das gerade riß die Künstler wie die Frauen hin. Und wohin führte dieser ekstatische Mönch seine Hörer! Mit ihnen schritt er durch die schwülen Gewittergründe des Alten Testaments und regte ein im Staub begrabenes Geschlecht zu neuem leidenschaftlichem Leben. Den Vorhang riß er vor ihren entsetzten Augen entzwei, der die Schrecken des Weltgerichtes verhüllte, daß alles in Angst und Schluchzen Jesum Christum, den König, um Erbarmen flehte. Zu Tränen rührte er sie, wenn er die Glückseligkeit der Gottesmutter an der Krippe zu Bethlehem, die gedankenvolle Schwermut Marias mit dem Kinde auf ihrem Schoß, den stummen Schmerz der Dulderin unter dem Kreuz schilderte. Den Höhepunkt dieses religiösen Fanatismus, als Männer und Frauen bereit gewesen wären, auf einen Wink des Mönches für ihn durchs Feuer zu gehen, hat Michelagniolo miterlebt. Sein ältester Bruder Leonardo war bereits in den Dominikanerorden eingetreten; jetzt sah er zwei aus der ihm wohlbekannten Künstlerfamilie der Robbia das Mönchsgewand sogar aus Savonarolas eigenen Händen empfangen. Damals ward er jener fleißige und nachdenkliche Bibelleser, dem sich das leidenschaftliche Leben des Alten Testamentes offenbarte, der aufhorchend unter den Pro-

pheten des Alten Bundes saß, der Jahwe, den schaffenden und rächenden Herrn der Heerscharen, in Blitz und Donner an sich vorüberrauschen sah.

Freilich ein unbedingter Parteigänger des Mönches, ein Piagnone, wie es so viele Künstler, ein Botticelli, Lorenzo di Credi, Simone Cronaca und Fra Bartolommeo wurden, ist Michelagniolo nicht gewesen. Auch von dem Haß, den Savonarola aus moralischen wie politischen Ursachen gegen das mediceische Haus nährte, hat er sich nicht anstecken lassen.

Ein Zufall stellte die durch Lorenzos Tod unterbrochene Hausgenossenschaft wieder her zu derselben Zeit, als Savonarola von der Kanzel des Domes gegen das Joch der Mächtigen und Reichen, die der Freiheit von Florenz im Wege stünden, die Stimme erhob. Der große Schneefall, der im Januar 1494 halb Florenz begrub, brachte Piero de' Medici auf den Einfall, im Hofe seines Palastes von Michelagniolo eine Schneestatue errichten zu lassen. Wie wenig der neunzehnjährige Künstler den Auftrag als eine herabsetzende Zumutung empfand, geht schon aus der Bereitwilligkeit hervor, mit der er ihn übernahm. Die Beziehungen knüpften sich wieder enger und zum zweitenmal siedelte Michelagniolo in den Palast der Via larga über. Aber seines Bleibens sollte dort nicht lange sein.

Die Vertreibung Pieros de' Medici durch Karl VIII. von Frankreich hat Michelagniolo nicht mit angesehen. Einige Wochen vor dem Ereignisse, das im November 1494 geschah, floh er in feiger Besorgnis um sein Leben aus dem Hause, statt in schuldiger Anhänglichkeit seine Zukunft an das Schicksal seiner Schutzherren zu knüpfen. In diese Flucht spielt etwas Geheimnisvolles hinein, das noch künftighin den Meister zu Unbegreiflichkeiten ähnlicher Art getrieben hat. In diesem Falle war es die Vision eines befreundeten Hauseinwohners, des Lauteniſten Cardiere, dem zweimal der alte Lorenzo in Lumpen erschienen war, wobei er das drohende Unglück verkündigte. Da Piero, vor dessen Ohren die Sache gebracht wurde, alles auf die leichte Schulter nahm und das Warnungszeichen spottend von sich wies, machte sich Michelagniolo erschreckt und hastig auf die Flucht, erst nach Venedig, dann nach Bologna. Der halluzinatorischen Gewalt seiner Phantasie konnte Michelagniolo nie widerstehen, und die Kraft seiner Einbildungen wuchs in dem Maße, wie sein ohnehin geringer persönlicher Mut zusammenschrumpfte. Wie bei den Zauberseen ein Steinwurf, ein Windhauch die Tiefe zum Brodeln bringen kann, so genügte ein Hauch, seine Phantasie ins Abenteuerliche zu schwellen.

Vor den Schreckniſſen, die ſie ihm vorſpiegelte, verſank alles in ihm, was man an Männlichkeit zu erwarten, an moraliſcher Kraft zu fordern berechtigt iſt. Wenn er jedesmal unterlag, ſo iſt der Beweis ſeiner bis ins Krankhafte reizbaren Konſtitution erbracht.

Der kurze, nicht ganz einjährige Aufenthalt Michelagniolos in Bologna wird für ihn durch die Bekanntſchaft mit einem Hauptwerk des ſieneſiſchen Bildhauers Jacopo della Quercia (1374–1438) bedeutungsvoll. Quercias Arbeit fiel um ſo mehr in die Augen, als ſie das Mittelportal von San Petronio, der größten Kirche der Stadt, ſchmückte. Den Ahnungsloſen trafen hier, wo an den Pilaſtern die Geſchichten der Geneſis und in den Laibungen des Portals Halbfiguren von Propheten dargeſtellt waren, nicht nur die erſten, leiſen Vorklänge ſeines zukünftigen Meiſterwerkes, der Sixtiniſchen Decke; ihn grüßte aus der Ferne der Zeit ein verwandter Künſtlergeiſt, der in ſeinen Geſtalten das gleiche ſturmvolle Innenleben widerſpiegelte, das auch ihn beunruhigte und nach einem Ausbruch rang. Wie natürlich, blieb es zunächſt bei der Übernahme von Äußerlichkeiten. Michelagniolo machte ſich Quercias bauſchigen, wildbewegten und laſtenden Gewandſtil zu eigen. Übrigens ſind es nur unbedeutende Gelegenheitsarbeiten, die ihm hier zufallen, zwei Heilige, ein Alter (Petronius) mit dem Kirchenmodell und ein Jugendlicher (Proculus), der in ſeiner kurzen Tunika etwas Davidhaftes hat, endlich ein knieender, leuchtertragender Engel. Alles Figuren kleinen Maßſtabes, die den Schmuck der arca des hl. Dominikus vervollſtändigen ſollten. Die meiſte Eigenart zeigt der Engel. In Haltung und Bewegung einer jener leuchtertragenden Viktorien aus der Antike ſchlagend ähnlich, hat der Engel einen Kopf von ganz eigenem Gepräge, mit ſeiner kleinen Naſe und dem wollig aufliegenden dichten Haar den Typen der Kentaurenſchlacht durchaus verwandt. Man muß nur zu ſeinem von Niccolo dall' Arca gefertigten Gegenſtück hinüberſehen, um zu bemerken, wie ſehr dieſem „kleinen Schlagetod mit ſchönem, trutzigem Kopfe" alle Anmut der Erſcheinung, alle Holdſeligkeit der Empfindung abgeht. Von der Erdenſchwere ſeines Schöpfers lebt in ihm ein dumpfes Erbteil.

Nach Florenz im Frühling 1495 zurückgekehrt, fand Michelagniolo die Stadt politiſch wie religiös in dem Banne des Mönches von

Leuchtertragender Engel.
Bologna, S. Domenico.

S. Marco. Mit den Franzosen war die vom Bruder des alten Cosimo abstammende Seitenlinie der Medici zurückgekehrt, und in einem der „ungeliebten" Vettern des vertriebenen Piero, in Lorenzo di Pierfrancesco, fand nun Michelagniolo einen Auftraggeber. Als Thema wurde ihm die in Florenz so sehr beliebte Figur des kleinen Johannes, ein Giovannino, gestellt. Auch er gilt, mit gutem Recht, als nicht mehr nachweisbar. Eine andere damals unternommene Arbeit behandelt wieder einen antiken Vorwurf: „ein Cupido aus Marmor im Alter von sechs bis sieben Jahren, liegend, in der Weise eines Menschen, der schläft". Auch die Nachforschungen nach dieser Figur sind ergebnislos geblieben. So wird sie uns nur wichtig, weil sie Veranlassung gab, daß Michelagniolo nach Rom reiste. Von Lorenzo hatte sich nämlich der Künstler bestimmen lassen, seiner Figur Farbe und Anschein einer ausgegrabenen Antike zu geben. Ein betrügerischer Zwischenhändler verkaufte sie nach Rom als vielgesuchte anticaglia an einen vornehmen Liebhaber, den Kardinal von San Giorgio in Velabro, Raffael Riario. Aber der Betrug kam auf, Michelagniolo wurde als Urheber herausgefunden, seine Unschuld indessen anerkannt. Um die Sache endgültig zu ordnen, machte er sich nach Rom auf, wohin ihm längst der Sinn stand. Mit einundzwanzig Jahren, am 25. Juni 1496, traf er dort ein.

Aus der Zeit dieses ersten römischen Aufenthaltes stammen die frühesten Briefe, die wir von Michelagniolo kennen. Mit keinem Wort aber verrät der junge Künstler darin den Eindruck, den ihm die Stadt gemacht hat. Obwohl wir vom Jahre 1490 einen perspektivischen Aufriß des damaligen Rom besitzen, fällt es doch schwer, sich eine Vorstellung zu bilden. Der Sammelplatz alles Lebens war die città Leonina, das vatikanische Viertel, durch das der regierende Papst Alexander VI. Borja einen neuen Straßenzug plante. Am Eingang des Stadtteils stand, wie ein riesiger Wachtturm, das Kastell S. Angelo, das gerade zu einem umfänglichen Festungsbau umgeschaffen worden war. Von dort durch die alte von Sixtus IV. angelegte und nach ihm benannte Via Sistina (heute Borgo S. Angelo) gelangte man auf den Petersplatz mit der von Petrus und Paulus bewachten Freitreppe, die zu der Vorhalle des alten S. Peter führte. Hier sah noch alles mittelalterlich aus. Neben der alten fünfschiffigen Basilika stieg der Glockenturm schlank in die Höhe und von rechts trat das finstere mit Zinnen bekrönte Mauerwerk des Vatikans und seiner Bauten heran.

Die innere Stadt, eng, winklig und schmutzig, zeigte noch die Spuren der furchtbaren Überschwemmung, die der Tiber im Dezember 1495 angerichtet hatte. Aus dem Gewirr der Dächer und Türme stiegen die Trajans- und die Marc-Aurel-Säulen empor, und nur das Pantheon lag auf einem verhältnismäßig freien Platze. Das forum romanum aber war in einer dicken Kruste mittelalterlichen Schuttes vergraben. Einsam und in Abständen aus völlig unbewohnter, wenn auch mauerumschlossener Gegend erhoben sich die Tempelreste, die Triumphtore und das noch ziemlich vollständige Eirund des Kolosseums.

So sehr dies alles auf Michelagniolo Eindruck machte und unbewußt in ihm fortarbeitete, er war doch vornehmlich als Bildhauer und als Kenner der anticaglie nach Rom gekommen. Mehr als die Ruinenwelt draußen reizten seine Neugierde die verborgenen Schätze der Sammler. Wenn er dafür in Florenz wesentlich auf die Medici angewiesen gewesen war, so befand er sich nun in der eigentlichen Zentrale der Sammler. Zu den leidenschaftlichsten gehörte der Kardinal Riario, den Michelagniolo gleich den Tag nach seiner Ankunft inmitten seiner Schätze in dem neuerbauten Palast der Cancelleria aufsuchte. Dieser wieder wies ihm den Weg zu andern großen Herren. Von den weltberühmten Antiken war damals schon der Apoll vom Belvedere über der Erde und stand beim Kardinal Vincola, dem späteren Julius II., im Garten seines Palastes. Aber auch öffentlich war manches zu sehen, so der Marc Aurel, das „Caballo di Constantino", wie man ihn nannte, auf dem Platz vor dem Lateran, die Rossebändiger nebst zwei Flußgöttern, an der Stelle der alten, fast ganz zerstörten Konstantinsthermen. Auf dem Kapitol hatte schon Sixtus IV. eine Art Museum eingerichtet, dem mancher Fund zugeführt wurde, z. B. der kolossale Hadrianskopf, der beim Umbau der Engelsburg unter Alexander VI. zum Vorschein gekommen war.

Nicht wenige der vornehmen Sammler bewahrten einen rein archäologischen Standpunkt; für sie kamen die modernen Werke, auch wenn ihre Schönheit anerkannt wurde, neben den antiken gar nicht in Betracht. Die Begriffe antik und modern treten hier zum erstenmal in voller gegensätzlicher Schärfe auf.

Der Kardinal S. Giorgio scheint zu diesen einseitigen Verehrern der antiken Skulptur gehört zu haben. Vergeblich wartete Michelagniolo auf

Bacchus.
Florenz, Museo nazionale.

irgend eine Bestellung. Einen Gönner und Auftraggeber fand er erst in Jacopo Galli, einem jener feingebildeten römischen Edelleute, in deren Gesellschaft sich nachmals der alte Michelagniolo so wohl gefühlt hat. Zwei Statuen, ein Cupido und ein Bacchus, wurden dem Künstler in Auftrag gegeben. Der Cupido ist, wie manch' andere Jugendarbeit Michelagniolos, verschollen, den Bacchus besitzt das Museo nazionale zu Florenz. Aus dem Hof der Casa Galli in Rom, wo ihn Heemskerk unter den anticaglie gezeichnet und Ulisse Aldrovandi ihn noch 1550 mitsamt der andern Statue, die er Apollo nennt, gesehen hat, kam er in großherzoglichen Besitz nach Florenz. Die Statue mißt 2,07 m.

So wie in dieser Figur Michelagniolo antikisiert, so faßte das ausgehende Quattrocento die Antike überhaupt auf. Von den alten Dichtern und Schriftstellern entlehnte man nur die äußeren Merkmale, die gleich den Attributen der Heiligen der Figur beigegeben wurden. Im Besitz der Medici befand sich von Botticelli eine Tafel mit Bacchus, der mit beiden Armen ein Faß emporhebt, um es an den Mund zu setzen. Michelagniolo griff sein Bacchusmotiv in der gleichen niedrigen Sphäre auf. Statt des antiken mehr von seiner eigenen Jugend als von dem Genuß der ihm heiligen Rebe trunkenen Griechengottes zeigt Michelagniolo einen vom Übermaß des Weines umnebelten jungen Menschen, der taumelnd die Herrschaft über seine schweren Glieder zu behaupten sucht und den glasigen Blick noch immer auf die halb erhobene Schale richtet. Ein Kranz schwellender Trauben hängt ihm in den Haaren, ein hinter ihm hockender Panisk entzieht der willenlosen Linken das herabgesunkene Pantherfell und nascht zugleich von des Gottes Trauben. Dies alles Zutaten und Beigaben, die den jungen Menschen als Bacchus kennzeichnen. Aber welcher antike Bildhauer hätte den ästhetischen Mißgriff getan, das Laster in einer so edel gebauten, jugendlich strahlenden Gestalt zu verkörpern? Wenn die Alten statt der göttlichen Ekstase den tierischen Rausch darstellten, so stiegen sie hinab zu animalischen Zwischenstufen, zu den Zwittergestalten der Satyrn und der Faune. Dies Feingefühl besaßen die derben Naturalisten des Quattrocento nicht. Ihren Bacchus sahen und erlebten sie in den Ungebundenheiten des florentinischen Karnevals.

. . . E Bacco per le ville e in ogni via
Si vede a torno andar . . .

Während uns die Photographen in leidiger Willkür die Statue in einer

Ansicht über Eck geben, kommt das seltsame und gewagte Motiv nur in strenger Frontansicht zu täuschender Erscheinung, wobei allerdings der Panisk, ein kühnes Beispiel des Kontrapostes, fast ganz verschwindet. Die unsicher stehenden Beine, das Schwanken in den Hüften, das Rückwärtsgleiten des linken Armes bei vorstehendem Bauche, das lüsterne Schielen nach der gefüllten Schale — all diese Momente, die die Bedenklichkeit des physischen Zustandes charakterisieren, geben nur in dieser Frontansicht ein überzeugendes und geschlossenes Bild. So unerfreulich es ist, als hätte der enthaltsame Michelagniolo seinen Abscheu vor dem Laster ausdrücken wollen, so liegt doch schon die ganze Eigenart des Meisters darin. Denn schon dieses erste große, selbständige Werk wählt sich zum Thema den Kampf des Willens mit der Last des Körpers. Das Leitmotiv, das düster und klagevoll das ganze Schaffen des Meisters durchzieht, wird hier zum erstenmal mit Bewußtsein angeschlagen, zwar noch in Tönen ohne alle Feierlichkeit und frei von dem Pathos, mit dem es später erklingt.

Die Frontansicht der Figur lehrt auch erst die Geschlossenheit des Umrisses kennen, die alle anderen Ansichten nicht aufkommen lassen. Sie zeigt die kühne Statik des Aufbaues und die Pracht dieser jugendlichen Glieder, deren Betrachtung das Abstoßende des Vorwurfs vergessen läßt. Der Torso allein mit der breiten Anlage der Brust und der zarten Schwellung der Weichteile an Bauch und Hüften verrät eine wie vom Himmel gefallene Meisterschaft; die Mischung von Kraft und Üppigkeit an den Armen und den Schenkeln kennzeichnet den jungen Schlemmer. Hier zum erstenmal gibt Michelagniolo, was keiner vor ihm auch nur beobachtet hat: das Leben auf der Haut, den jugendlichen Glanz, die straffe Spannung, die zarten Übergänge. Pollaiuolos vielbewunderte Akte schrumpfen gegen diesen Bacchus zu trockenen Muskelmännern zusammen. Mit seinem florentinischen Naturalismus trat der junge, ehrgeizige und von der neuen römischen Kunstwelt begeisterte Künstler vor sein Modell. Es war ein anderer Menschenschlag als der, den er von Florenz her kannte. Noch heute entzückt an den römischen Modellen, namentlich an den jungen Männern aus dem Sabinergebirge, der obstartige Glanz dieser schön gebräunten Haut, die lässig-träumerische Art ihrer Bewegungen. Bei dieser weichen Anlage im ganzen, die so sehr dem Charakter des Materials entspricht, sind doch die Einzelheiten in größter bronzeartiger Schärfe geformt.

Pietà.
Rom, St. Peter.

Dies zeigt sich vor allem in der Durchbildung des Kopfes mit den gratigen Augenknochen, dem scharfen Nasenrücken, den wie ziselierten Linien der Lippen, dann aber auch in Einzelheiten, wie in den Brustwarzen u. a.

Es ist nicht möglich, etwa ein antikes Vorbild für diese ganz originale Arbeit namhaft zu machen. Allenfalls fühlt man sich durch die Breite der Brust und die Üppigkeit der Glieder an Antinous, den Liebling des Hadrian, erinnert. Doch ist von bewußter Anlehnung nicht zu sprechen. In dieser Figur triumphiert allein die Göttlichkeit der genialen Begabung. Auf diesem Bacchus, der sich aufführt, als sei er in der Taverne, ruht doch der Abglanz seiner olympischen Herkunft. Nur die Unausgeglichenheit zwischen Motiv und Ausführung erinnert an die jugendliche Hand. Und seltsamerweise steht die Ausführung, das Artistische adelnd und läuternd über der Niedrigkeit der Konzeption.

Den Durchbruch einer erschütternden Empfindung offenbart die Pietà in S. Peter, das zweite Werk dieses ersten römischen Aufenthaltes. In nicht ganz aufzuklärender Weise verschlingen und durchdringen sich die Arbeitsperioden dieser beiden Werke. Die Bestellung für die Pietà erfolgte, als der junge Meister noch am Bacchus beschäftigt war. Er hatte es Jacopo Galli zu danken, daß er nun Fühlung mit den höchsten vatikanischen Kreisen bekam.

Jean de Villiers de la Grolaye, Abt von Saint Denis, seit 1493 Kardinal nnd zur Zeit Gesandter Karls VIII. am päpstlichen Stuhle, hatte, als Franzose, die sog. Kapelle der französischen Könige zum Schauplatz seiner Kunstliebe ausersehen. Er eiferte dabei dem Vorgänger Karls VIII., Louis XI., nach, der jene kleine, dem linken Querschiff der alten Petersbasilika angegliederte Rundkirche, das alte Mausoleum des Kaisers Honorius, Capella di Sta. Petronilla genannt, 1471 prächtig hatte restaurieren lassen, was dem Heiligtum seither den Namen „Kapelle der französischen Könige" eintrug. Schon hatte der Kardinal Gemälde und anderen Schmuck dorthin gestiftet, als er, vielleicht in der Vorahnung seines Todes (1499), den Gedanken faßte, eine Pietà, den hergebrachten Grabmalschmuck, dort aufstellen zu lassen. Am 26. August 1498 wurde darüber der förmliche Kontrakt geschlossen, der Michelagniolo 450 Golddukaten zusicherte. Für den Künstler unterzeichnete Jacopo Galli und fügte in frischer Begeisterung hinzu, „daß diese Arbeit das schönste Mar-

morwerk gegenwärtig in Rom sein werde, und daß kein gleichzeitiger Künstler es besser schaffen könne".

Unter der Vorhalle des alten Sankt Peter und weit in die Basilika hinein standen die Papstgräber, lauter mittelmäßige und handwerkerliche Erzeugnisse, von denen heute die vatikanischen Grotten erfüllt sind. Nur zwei moderne ragten durch den Reichtum der Erfindung und das Raffinement ihrer Naturnachahmung hervor: die Grabmäler Sixtus IV. und Innozens VIII., beide in Bronze, scharfkantig und voll manierierter Eleganz. Ihr Schöpfer war der Florentiner Antonio del Pollaiuolo, dem sein Bruder Pietro teilweise zur Hand gegangen war. Anfang 1498 war der bejahrte Antonio in Rom gestorben; seine beiden großen Werke galten als das Höchste zeitgenössischer Bildnerei. Daneben von seiner Hand etwas zu stellen, das sie wenn möglich verdunkelte, schien Michelagniolo der erste notwendige Schritt zur Machtentfaltung. Und er hat die hochgemuten Worte seines Bürgen nicht zu Schanden gemacht. Freilich, wie seine Pietà heute in der rechten Seitenkapelle aufgestellt ist, kann man kaum erkennen, wie sehr sie Gallis Versprechen einlöst. In ihrer bescheidenen Größe (1,75 m) hoch über dem Altare, führt sie in der Dunkelheit des Raumes ein verlorenes Dasein.

Das Problem, einen sitzenden weiblichen Körper, dem ein ausgewachsener männlicher im Schoß liegt, zu einer streng geschlossenen, schön gerundeten Gruppe zusammenzubringen, ist hier auf Grund eines bisher nie gesehenen Naturalismus gelöst worden. Denn Michelagniolo wagte es, den toten Christus, den Leichnam, der Mutter Gottes auf den Schoß zu legen als eine willenlose Masse mit schlaffen Muskeln und gelösten Bändern, mit zurückfallendem Kopf, mit leblos hängenden Gliedmaßen. Und nichts ist rührender zu schauen als der Adel dieses schönen Körpers, aus dem alles Leben sich verflüchtet hat und der, im Innersten gelähmt, nur noch der eigenen Schwere seiner kalten Glieder gehorcht. Eine Hand hat sich beim Herabsinken in einem Faltenbausch des Madonnenmantels verfangen, ein Eichenknorren hält das linke Bein an der Ferse fest. Die Formen, mager und gestreckt, lassen doch nicht an die Pein und Marter des Gekreuzigten denken. So etwa, hat man gesagt, sähe der Apoll vom Belvedere aus, hätte ihn mitten in seinem Siegeslauf gegen die Feinde der Donnerkeil Jupiters dahingerafft. Die hilflose Pracht dieses Körpers, auf dem noch der Abglanz des Lebens verglüht, hebt sich gegen das unruhige, schattende

Kopf der Madonna aus der Pietà.
Rom, St. Peter.

Gefält der Gewandung ab, in die die Madonna wie in weite Trauerkleider gehüllt erscheint. Wie ein Meer voll klagenden Gemurmels umfluten diese Faltenmassen von allen Seiten den toten Körper Christi. Auch der Kopf der Mutter Gottes neigt sich wie unter dem Druck des schweren Tuches, das ihn einhüllt. Darunter sieht ein auffallend jugendliches Gesicht hervor mit tiefgesenkten Augenlidern und herbgeschlossenem Munde. Aber was dieser Blick und dieser Mund verschweigen, das spricht wie traumverloren die zu wehvoller Gebärde sich öffnende linke Hand. Und wie der Schmerz des Antlitzes nicht Worte noch Tränen hat, so klingt auch, was diese Hand sagt, kaum hörbar und in stummer Ergebung durch das feierlich-schmerzvolle Alleinsein von Mutter und Sohn.

So ist denn die Verhaltenheit des Schmerzes, eine himmlische Ergebung ins Schicksal, das erste Gefühl, das der junge Prometheus aus den Tiefen seiner Seele herausstellt. Und auf der kurzen Bahn der Entwicklung schweift der Blick rückwärts zu jenem Erstlings-Madonnenrelief, in dem alle Mutterfreude einem starren Sinnen, aller Kinderjubel der Bewußtlosigkeit des Schlafes gewichen war.

Der Bacchus mit seinem fast grobschlächtigen Naturlaut und der schönen Sinnlichkeit seiner Formen hätte um diese Zeit nirgends anders als in römischer Luft und Sonne reifen können. Ohne den frischen, die Kräfte lösenden Eindruck Roms, ohne den stachelnden Ehrgeiz, den die dort versammelte Masse von Antiken und der begeisterte Kreis ihrer erlauchten Liebhaber erweckten, ist er nicht denkbar. Für die Pietà fallen diese äußeren Beweggründe hin. Sie stammt von einem Künstler, der das neu auf ihn Einstürmende schon verarbeitet hat, der mit gesammelten Kräften tief sich auf sich selbst besinnt.

Formal klingen in dem Werke noch Erinnerungen seiner früheren Jahre nach. Das Gefält mit seiner Häufung an Motiven, namentlich an Brustgewand und Kopftuch der Madonna, mit seinem großen Zug und seiner tiefen Furchung weist hinüber nach Bologna, wo Quercias Madonna über dem Hauptportal von S. Petronio stand. Wie Quercia, so gotisiert noch leise Michelagniolo in seinem Madonnentyp mit den länglichen und schmalen Formen. Das Antlitz Christi läßt an Verrocchios Pfeilergruppe von Or San Michele denken, nur daß Michelagniolo die einzelnen Formen etwas jugendlicher, den Bart z. B. schon geteilt, aber nicht ganz so sprossend gebildet hat.

Die Marmorbehandlung wetteifert in ihrer scharfen Kantigkeit mit der Präzision des Bronzestils. Eine durchgehende Politur sorgt für das Wettspiel der aufblitzenden Lichter mit der Dunkelheit der Schatten. Auf den großen Flächen des nackten Körpers Christi wandelt das Licht schimmernden Zuges entlang. Seine verhältnismäßig ruhige Bahn kontrastiert mit dem sprühenden Geleucht auf den Brücken und Stegen der Gewandfalten. Auch darin nimmt es dieser Marmor (und nicht immer zum Vorteil) mit den Reizen der Bronzetechnik auf. Wenn wir an die bronzenen Papstgräber Pollaiuolos denken, so wissen wir genau, gegen welche Zeitgenossen Michelagniolo hier in die Schranken trat. Und weil sein Werk, im Zentralheiligtum der Christenheit aufgestellt, für ihn und seines Namens Ehre zeugen sollte, hat er es auf dem Brustband der Madonna, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, ausführlich und genau bezeichnet: Michael Angelus Bonarotus Floren. Faciebat.

Die Florentiner Frührenaissance zeigte als Darstellung der Pietà fast regelmäßig Christus in Hüftfigur am Rande seines Grabes, betrauert von Maria und Johannes. Mit diesem Schema bricht Michelagniolo, aber er ist nicht der einzige, der es tut, sondern er steht damit in der Reihe einer größeren Anzahl von Malern und Bildhauern, die um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts schaffen. Sie alle sind inspiriert von Savonarola, und solange das Andenken Savonarolas lebendig ist, erhält sich auch diese Art, die Pietà darzustellen. Noch dreißig Jahre lang schwebt Savonarolas Geist über der politischen Geschichte von Florenz. Als es zum letzten Kampf auf Leben und Tod der alten republikanischen Freiheit ging, zeigte es sich, daß die Partei der Piagnonen noch nicht ausgestorben war. Erst die Medici löschen Savonarolas Bild von den Tafeln der Gegenwart, und als Nanni di Baccio Bigio 1549 in Sto. Spirito zu Florenz eine Kopie der Pietà von Michelagniolo aufstellt, werden wilderregte Stimmen laut, die das edle Werk als ein capriccio luterano verdammen und den Zorn Gottes und seiner Heiligen auf eine solche Idolatrie herabbeschwören.

Auch spätere Zeiten haben kein Gefühl gezeigt für die tiefe innere Frömmigkeit, von der diese Pietà erfüllt ist. Verständnislos fügten sich die kirchlich-dogmatischen Symbole hinzu; der Christus bekam einen Heiligenschein, zu Häupten der Madonna mußten zwei ebenfalls bronzene Engel mit der Krone der Gottesmutter schweben und hinter der

Jacopo della Quercia. Madonna mit Heiligen.
Bologna, San Petronio

Gruppe erhob sich ein großes Marmorkreuz mit dem Hinweis auf Golgatha.

Solche Äußerlichkeiten stören nur die innerliche Weihe, die über Michelagniolos Werk gebreitet liegt. In der hohen Ergebenheit dieser Pietà offenbart sich zum erstenmal der äußerste Gegenpol einer auf Kampf mit den Mächten des Fatums gestimmten Seele, wie sie Michelagniolo besaß. Bis in diese Regionen stummer Entsagung konnte er vordringen; ein letztes Fragen zittert noch nach, nicht ausgesprochen und hörbar mehr, nur wie unbewußt aufseufzend in der Gebärde der Hand.

Die Werke der Großen sind weit über den dargestellten Gegenstand hinaus Bekenntnisse des eigenen Inneren. Und hier in der Pietà läßt Michelagniolo selbst in eine der tiefsten Verborgenheiten seiner Seele schauen: in sein Verhältnis zu Gott und Schicksal. Im Ansturm und im Druck der schweren Prüfungen seines Lebens sehen wir ihn stets zuletzt in die erhabene Apathie versinken, die seiner ersten monumentalen Madonna zu eigen ist, in eine Schicksalsergebenheit und Seelenruhe, die schwer erkämpft der abgründigen Stille nach dem Sturme gleicht. Sie ist das letzte Ergebnis, der von allen Schlacken befreite innerste Ausdruck seiner Frömmigkeit. Auch wo er sie nicht erreichte, fühlt man sie immer als das Ziel, dem seine Natur zustrebt. „Unsere Wünsche", sagt Goethe, „sind Vorgefühle der Fähigkeiten, die in uns liegen, Vorboten desjenigen, was wir zu leisten imstande sein werden". Diese Art fatalistischen Frommseins ist die ganz persönlich schattierte Farbe seiner religiösen Empfindung. Niemand, nicht das Vaterhaus mit seinen santi costumi, auch nicht Savonarola hätten in ihm erwecken können, was nicht schon von Anbeginn in ihm lag. Aber unbestreitbar ist, daß Savonarola mit Wort und Wesen Anteil hat, wenn in so jungen Jahren das religiöse Gefühl eine solche Reife erlangt hat. Auch seinem Bannkreis entrückt, verfolgte Michelagniolo das tief erregende Schauspiel von Savonarolas Niedergang. Vorsichtig, ja furchtsam, wie seine ängstliche Natur einmal war, zog er mit verstellter Handschrift, falscher Namensunterzeichnung und mit sarkastischen Worten, die nur seine wahre Gesinnung verstecken sollen, briefliche Nachricht über des Mönches Schicksal ein. Und während er an der Pietà arbeitete, stand er unter dem mächtigen Eindruck, den der Schluß dieser Tragödie, der Flammentod des Propheten (25. Mai 1498) hervorgerufen hatte.

Aber man hat nur die vom Geiste Savonarolas durchglühten Pietà-darstellungen jener zeitgenössischen Künstler, die der Mönch in die eigene religiöse Ekstase erst hineinriß, zu vergleichen, um gewahr zu werden, daß Michelagniolo zu ihnen nicht gehört. Wie Renegaten eines zertrümmerten Ideals erscheinen sie neben einem ursprünglich Frommen. Selbst da, wo sie im Gegensatz zu Botticelli, der das Weh und den Schmerz aufpeitschen möchte, die Klage auf den Ton einer milden Trauer stimmen, spürt man ein gereiztes Pathos. Und ohne Nebenfiguren, die das Drama gleichsam bühnenwirksam machen, geht es nicht ab. Michelagniolos Pietà bleibt einsam, unbelauscht in der Feierlichkeit ihres Schmerzes, der „verschlossen ist wie der Tod selbst". Die dem Romanen besonders unfaßbare Abwesenheit aller äußeren Gebärde, die Inbrunst dieser seelischen Verschwiegenheit ist gewiß ein wesentlicher Grund gewesen, daß sie mißdeutet und mißverstanden werden konnte.

Unmittelbare Zeugnisse über die Wirkung des Werkes auf die Zeitgenossen besitzen wir nicht. Nach dem, was die späteren Biographen aussagen, darf man annehmen, daß die hohe Vollendung der Form am meisten verstanden und bewundert wurde. Der tote Christus mit der eingehenden Kenntnis und Naturwahrheit des Nackten, der Sanftmut seines Antlitzes, der Schönheit seiner Glieder erschien als das Glanzstück des Ganzen. Dazu kamen technische Kühnheiten in der Bearbeitung des Marmors wie die mächtigen Aus- und Unterhöhlungen in dem Gewande der Gottesmutter. Aber der höchst einseitige Vergleich mit der Antike hinderte die Lobredner des Werkes, die Ursprünglichkeit der Erfindung und die Schönheit des dichterischen Gedankens zu ergründen. Vielleicht ging das tiefe Innenleben dieser Pietà am ehesten dem Besteller auf, der mit gotischem Empfinden die mystisch-asketische Stimmung unabgelenkt nachzufühlen imstande war. Indessen so nah auch die persönlichen Beziehungen zwischen dem Cardinal von Sta. Sabina und Alexander VI. waren, auf den Geschmack Sr. Heiligkeit hatte der französische Kirchenfürst keinen Einfluß. Wenn man die Rede liest, die der blinde Aurelio Brandolini, einer der gefeiertsten Mönchshumanisten der Zeit, am Karfreitag 1496 vor dem Papst über das Leiden Christi mit ciceronianischem Rhetorenglanz vortrug, wenn man an die heitere Pracht des Appartamento Borgia, das Pinturricchio für Alexander VI. ausmalte, denkt, so begreift man, warum Michelagniolo mit seiner Kunst nicht bis zum Papst herandringen konnte.

Hätte die Pietà zur gleichen Zeit irgendwo in Florenz gestanden, sie hätte nicht nur den Namen des Künstlers schnell emporgetragen, sie wäre auch für die Durcharbeitung des Motivs vorbildlich geworden. So aber hat erst der wachsende Ruhm des Meisters das Werk aus seinem Dunkel hervorgeholt zu einer Zeit, als die große pathetische Gebärde die tiefe Innerlichkeit abzulösen begann.

Daß Rom nicht der Boden sein konnte, die Machtstellung zu erringen, nach der sein Ehrgeiz sich verzehrte, sah Michelagniolo ein. Auf die erste Lockung, die sich ihm von Florenz her bot, rüstete er im Sommer 1501 zur Rückkehr in die Heimat. Am 19. Juni ist er wieder in Florenz.

Die Dinge in der Stadt hatten sich während seiner Abwesenheit sehr verändert. Nach der großen inneren Gärung war alles dicht daran, sich wieder zu setzen und zu ordnen. Der consiglio grande, der große Rat, den Savonarola nach venezianischem Vorbild ins Leben gerufen hatte, leitete die Angelegenheiten der Kommune, an deren Spitze bald, 1502, der erste Gonfaloniere auf Lebenszeit, Piero Soderini, treten sollte. Hauptaufgabe der äußeren Politik war die Wiedereroberung Pisas, das den Einfall Karls VIII. benutzt hatte, das verhaßte florentinische Joch abzuschütteln.

Auch neue Männer fand Michelagniolo in der Heimat vor, darunter einen der größten und berühmtesten Künstler: Leonardo da Vinci. Kurz vor dem Zusammenbruch der Sforzaherrlichkeit in Mailand hatte Leonardo sich in Sicherheit zu bringen gewußt und war nach einem längeren Aufenthalt in Venedig im Januar 1501 wieder in Florenz aufgetaucht. Er schien sein altes Leben, das dem mißgünstigen Beobachter nur regellos und launenhaft vorkommen mußte, ganz wie vor zwanzig Jahren wieder aufzunehmen. „Nach allem, was ich erfahren," schrieb der Generalvikar der Karmeliter Pietro Nuvolaria an Isabella Gonzaga am 3. April 1501 „ist das Leben Leonardos stark ungleich und so unbestimmt, daß er von einem Tag auf den andern zu leben scheint." Hinsichtlich seiner Arbeiten hört man, daß er nur einen Karton gemacht habe, die heil. Anna Selbdritt, und im übrigen ganz den geometrischen Forschungen ergeben und „äußerst ungeduldig gegen den Pinsel sei".

Aber die Zahl derer, die Anstoß an solchem Treiben nahmen, verschwand doch gegen die Menge der andern, die dem Zauber seiner Persönlichkeit nach wie vor erlagen. An ihrer Spitze stand der Gonfalonier Soderini

selbst und hinter ihm die Schar der Künstler, die, aufgeregt von den Gerüchten der künstlerischen Wunder Leonardos in Mailand, das Größte von ihm erwarteten. Und mit seinem Karton der heil. Anna Selbdritt rechtfertigte er durchaus diese hohe Meinung. Filippino Lippi hatte ihm den Auftrag für die Servitenmönche neidlos und bereitwillig abgetreten. Nun strömte ganz Florenz ins Annunziatenkloster, wo die Mönche dem Meister und seinen Schülern die Werkstatt angewiesen hatten, dies neue Wunderwerk zu schauen. Der Karton stellte, ganz ähnlich wie das allerdings später entstandene, heute im Louvre befindliche Gemälde, die Mutter Gottes auf dem Schoße der heil. Anna vor, während das Christkind, den mütterlichen Armen entschlüpfend, ein Lamm in täppischer Zärtlichkeit umschlingt. Der kühn, fast mit erklügelter Kunst zusammen- und ineinandergeschobene Aufbau der Gruppe, den die Phantasie eines Plastikers weit mehr als die eines Malers erdacht hatte, muß auch auf Michelagniolo den größten Eindruck gemacht haben. Hatte doch der Künstler soeben in der Pietà ein ähnliches Gruppenproblem zu bewältigen versucht. Aber mit dem Anreger und dem größeren Künstler erkannte Michelagniolo in Leonardo auch den Gegner, den zu überwinden Macht und Ruhm auf einmal einbringen müßte.

Der Kampf spitzte sich zu durch den Gegensatz der Persönlichkeiten. Schon durch sein Äußeres, das stolz und unbekümmert zugleich sich über die Vorschriften der Mode hinwegsetzte, forderte Leonardo die Kritik heraus. Während man damals in Florenz Gewänder von ziemlicher Länge trug, kleidete er sich in eine nur bis zu den Knien fallende Tunika von blaßroter Farbe, und bis zur Mitte seiner Brust flutete allem Herkommen zum Trotz ein schön gelockter und gefällig geordneter Bart. Der schönste Mann der Stadt, war er durch seine Studien von etwas Geheimnisvollem umwittert. Mit allen Fragen und in allen Lagen trat man an ihn heran wie an das gotterleuchtete Orakel. Dazu machte er kein Hehl aus seinen Anschauungen, daß die Kunst für ihn keineswegs die Krone aller menschlichen Tätigkeit bedeute, er bespöttelte sogar die schmutzige Arbeit des Bildhauers und setzte überhaupt alle mechanische Arbeit vor dem rein geistigen Erfinden und Durchdenken herab, weil „Anordnen Herrenwerk, Ausführen Knechtesarbeit sei". Seinen großen Gedanken rastlos hingegeben, von den Menschen schon mannigfach enttäuscht, genoß Leonardo, was damals unbekannt und unverstanden war, den Ruhmsuchern vor allem: die Frei-

David.
Florenz, Galleria antica e moderna.

heit des Ichs in dem Glück des Erkennens und darin „des Lebens höchsten Augenblick."

Dem stand nun Michelagniolo gegenüber, unansehnlich, vernachlässigt in seinem Äußern, die Hände schon zerarbeitet von den schweren Marmorwerken, Bildhauer bis in jede Fiber, dazu erfüllt von der Göttlichkeit der Kunst, die das Höchste verheiße, was menschlicher Ehrgeiz, vor allem, was sein Ehrgeiz Tag und Nacht sich erträumte: unsterblichen Ruhm ...

Nur die Erfüllung eines Naturgesetzes war es, wenn diese Geister zusammenprallten. Fürs erste wurde der persönliche Stoß noch vermieden, und die beiden Riesenenergien schoben sich nur mit leichter Reibung aneinander vorüber.

Seit über dreißig Jahren lag im Hof der Dombauhütte ein angehauener Marmorblock, den Agostino di Duccio für eine Statue hoch auf den Streben der Chortribüne von Sta. Maria del Fiore hatte kommen lassen. Sie sollte den Propheten David darstellen, Gegenstück eines „Giganten oder Herkules in Gestalt eines Propheten", den Agostino 1463 bereits abgeliefert hatte. Aber mit diesem neuen Block war ein Unglück geschehen. Ein Gehilfe, der ihn des bequemen Transportes wegen in Carrara bereits angehauen hatte, war ungeschickt dabei verfahren, so daß dem Meister Lust und Hoffnung zu seiner Statue vergingen. Auch andere glaubten nicht, daß man, ohne anzustücken, den Block noch verwenden könnte. Eine menschliche Form muß er bereits gehabt haben, jedenfalls auch schon den Namen David; ein großes Loch in dem unteren Teil schien eine hoffnungslose Verletzung.

Da beschlossen Anfang Juli 1501 die Operai einen letzten Versuch zu machen. Sie ließen den Block aufrichten und holten erneut das Gutachten von Fachmännern ein. Auch an Michelagniolo wandten sie sich, und was er ihnen, vermutlich an der Hand eines kleinen Modells, wie es Gebrauch war, nachwies, führte zum Abschluß des Kontraktes am 16. August 1501.

Dieser urkundlichen Darstellung steht der farbige und persönlich zugespitzte Bericht Vasaris entgegen. Er enthält psychologische Momente, die nicht übersehen werden dürfen. Nach ihm bot Piero Soderini den Block zunächst Leonardo da Vinci an. Leonardo indes, den weder der Block interessierte, noch der sich zu der groben Steinarbeit verstanden hätte, wies das Ansinnen ab. Darauf, wie Vasari sich ausdrückt, wollte Meister Andrea Contucci aus Monte Sansovino den Marmor gern haben.

Fast gleichzeitig mit Leonardo war auch Andrea Sansovino in die Heimat zurückgekehrt. Er kam vierzigjährig von Portugal, wo er fast zehn Jahre unter den Königen Johann II. († 1495) und Emanuel eine rühmliche Tätigkeit entfaltet hatte; aber wie sie alle, hielt er es auf die Dauer ohne den Anblick der Kuppel von S. Maria del Fiore nicht aus. Die Ausschmückung der Sakristei von Sto. Spirito, sowie sein Hauptwerk, die Sakramentsnische für die Corbinelli, ebenfalls in Sto. Spirito, sicherten sein Andenken in Florenz. Seine Rückkehr füllte aufs glücklichste die Lücke aus, die im Hinblick auf den spärlichen Nachwuchs an Plastikern die Signoria in diesen Zeiten gelegentlich beklagt hat.

Betrachtet man das von leonardeskem Geist beseelte Werk Andreas in dieser Zeit, die Taufe Christi über der sog. Paradiesestür des Ghiberti und bedenkt man, wie er später in Rom als Schützling des mit Leonardo einst in Mailand tätigen Bramante gegen Michelagniolo ausgespielt wurde, so kann nicht zweifelhaft sein, daß Andreas Bemühungen, den Block zu erhalten, von Leonardo unterstützt worden sind.

Wie dem auch sei, wir erleben ein aufregendes Schauspiel. Mit der Hellsichtigkeit des Genies erkennt Michelagniolo den entscheidenden Augenblick, sich als Macht zu konstituieren und mit der Gewalttätigkeit des Herausforderers reißt er die Aufgabe an sich. Eine kurz vorher abermals durch den rührigen Jacopo Galli vermittelte eingegangene Verpflichtung, fünfzehn kleine Statuen für die Kapelle des alten Kardinals Piccolomini im Dom zu Siena betreffend, wird skrupellos beiseite gelegt. Das alles folgt Schlag auf Schlag, und schon wenige Monate nach seiner Rückkehr sehen wir ihn leidenschaftlich bei der Arbeit in einem alten streng verschlossenen Holzschuppen. Nach knapp drei Jahren ist die Figur aufgestellt.

Il Gigante, dieser Name, der ursprünglich die Bestimmung des Blockes andeutete, blieb ein für allemal an dem Werk haften. Einen solchen David waren die Florentiner nicht gewohnt. Sie kannten im Hof ihres Stadthauses den Hirtenknaben, den ihnen Donatello geschaffen, den lächelnden Sieger, den ihnen Verrocchio ebenfalls im Stadthause auf einem der Stiegenpodeste aufgestellt hatte. Hier sahen sie einen jungen Tölpel, schon breit von Brust und muskulös am Nacken wie an den Armen, mit den übergroßen Händen der noch reifenden Jünglingsjahre und dem starken

Kopf des David.
Florenz, Galleria antica e moderna.

Knochenbau eines Lastträgersohnes. Nicht in verschämtem Glück, nicht in triumphierender Keckheit stand er über dem abgeschlagenen Haupt des zottigen Riesen: hier war die Tat noch zu tun, der Sieg noch zu erringen. Nicht zu Füßen lag der Gegner, sondern gegenüber stand er, breit und behäbig, getroffen nur von den sprühenden Funkenblicken dieses trotzig zuwartenden Augenpaares.

Man hat sich um das Motiv der Figur gestritten und mit Recht darauf hingewiesen, daß David, „so wie er dasteht, unmöglich werfen" könne. Noch immer scheint die Meinung zu bestehen, daß Michelagniolo, beengt von den Umständen, seine Absicht nicht ganz klar zur Erscheinung gebracht habe. Dies Urteil beruht, wie ich glaube, auf einer falschen Voraussetzung. Michelagniolo hat nicht, wie Donatello und Verrocchio, einen ganz bestimmten Moment der biblischen Erzählung gleichsam illustrativ festhalten wollen. Ihm schwebte das ideale Charakterbild eines vom himmlischen Zorn entflammten und beflügelten Jünglings vor, das über den besonderen historischen Augenblick hinausgerückt werden mußte, um als solches zu wirken. Die Statue antwortet nicht auf die Fragen: wartet er auf den günstigen Augenblick, ist er erzbereit zum Schleudern, und wie wird er es anfangen? Sie zeigt nur den Jüngling, in dessen Kraft Gott mächtig ist, dessen ganz auf einen Punkt gesammelter Anspannung das Unbegreifliche gelingen muß. Und dieser Absicht ist alles untergeordnet. Vor allem die Art, wie dieser David seine Schleuder hält. Hier genügt, daß er sie hat. Sie ist sein Kennzeichen, wie das Attribut den Heiligen kennzeichnet.

In dieser Auffassung bewährt Michelagniolo seine echt monumentale Gesinnung. Und damit allein war das Kolossale des Maßstabes (Höhe 5,50 m) zu bewältigen. Ohne Zweifel verdankt Michelagniolo diese Erkenntnis seinem römischen Aufenthalte. Denn der Stammbaum seines David führt hinauf zu den Rossebändigern des Monte Cavallo. Ihr Anblick wirkte entscheidend auf seine Auffassung von Antike. Im Kolossalen und im Nackten begriff er ihre vornehmsten Prinzipien. Und wenn er beides auf eine Gestalt übertrug, die man weder in so ausschließlicher Nacktheit noch in überlebensgroßem Maßstabe gewohnt war, so zeigt das nicht nur, wie tief er durchdrungen war von dieser neuen Auffassung, sondern auch seinen Herrscherwillen, mit dieser Figur zu zwingen.

Über dies Grundsätzliche hinaus läßt sich der Vergleich ausdehnen. Das Feuer der Jugend in jenen Kolossen lodert auch im David, nur noch mit

tieferer vulkanischer Macht. Die scharfe Wendung des Kopfes, in der sich die Stimmung der Statue am deutlichsten ausspricht, hat der David ebenfalls mit jenen Antiken gemein. Und wie sich in dem starken Muskelwulst über dem Grat des Beckens eine Annäherung an das antike Körperideal verrät, so beweist die Behandlung des Auges mit der gehöhlten Pupille das Studium der antiken Technik.

Auf den Spuren der Alten hat Michelagniolo auch gelernt den kolossalen Körper als eine organische Einheit durchzufühlen und alles Detail in Zusammenhang mit dem übersichtlichen Aufbau der Hauptformen zu bringen. Uns, die wir wissen, daß die prunkhaft mit Phidias und Praxiteles bezeichneten Kolosse Kopien der römischen Kaiserzeit sind, will es nicht allzu verwunderlich erscheinen, daß Michelagniolo in der Durchbildung der Einzelformen diesen Vorbildern weit überlegen ist. Sein David bringt wirklich die Erfüllung all dessen, worum sich das Quattrocento mit steigender Leidenschaft bemühte. Der Reichtum an Formen und die Bestimmtheit ihrer Wiedergabe wirkt verblüffend. Dieser Ansatz des Halses, dieses Spiel von Muskeln im Rumpfe, diese Angabe der Adern namentlich in dem gesenkten rechten Arm, in dem das erregte Blut sich staut, das alles sind Bravourstücke eines ungeheuren Könnens.

Befremdlich bleibt die starke seitliche Abrückung des Spielbeines vom Standbeine und seine leise Drehung nach einwärts von der Kniescheibe abwärts. Hier mag der junge Meister mit dem Notstand des Materiales gekämpft haben, mit jenem Loch zwischen den Beinen, das seinen Vorgängern Lust und Vertrauen genommen hatte, sich an dem abbozzo zu versuchen. Aber der Genius spürt in jedem äußeren Zwang nur die Herausforderung, ein Unerhörtes zu wagen. Und so verschob Michelagniolo wie mit einem gewaltsamen Ruck den Schwerpunkt ganz auf die rechte Seite. Diese neue Ponderation, die von der der antiken Rossebändiger ebenso abweicht, wie sie in der gesamten Quattrocentoplastik nicht ihresgleichen findet, dient in hervorragender Weise dem Motiv zur Klärung. Das Bewegliche, Federnde, Sprungbereite kommt erst durch sie in die Haltung der Figur. Sie erst malt die innere Erregtheit, das Angespannte des Willens, den Augenblick vor dem Losbrechen des Sturmes. Der Grundbaß michelagnioleskten Gestaltens grollt auf in einem tiefen Registerton: bei äußerlicher Unbewegtheit das Gewühl der Empfindung, hier schon geordnet und zur Tat zugespitzt.

Rossebändiger, „Opus Phidiae".
Rom, Monte Cavallo.

Aber die Bewunderung will sich nicht zur Begeisterung steigern. Sie bleibt befangen im Künstlerischen, ohne das Gefühl zu entflammen. Von dem hohen Marmor, der in schroffer und schwerfälliger Größe aufragt, weht etwas von der rauhen Luft der Florentiner Berge. Alles römisch Weiche, das die Pietà und in noch höherem Grade der Bacchus hat, ist abgestreift. Ärmer an Stimmung und Gegensätzen als jene römischen Arbeiten, ist der David aufs äußerste straff und konzentriert in seinem künstlerischen Ausdruck. In ihm lebt der Wille zur Macht, mit dem ein großer Künstler sich durchsetzt.

Das zeigte sich auch, als es sich um die Aufstellung des Kolosses handelte. Im Januar 1504 trat darüber eine Kommission zusammen, in der überwiegend Künstler, Botticelli, Giuliano da San Gallo, Piero di Cosimo, auch Leonardo da Vinci, saßen. Die Figur, die nur eine Ansicht und keine Tiefenbewegung hat, war selbstverständlich nur gegen eine Wandflucht denkbar. Und nur darüber gingen die Ansichten auseinander, ob man sie unter die Bogen der Loggia, wo sie vor den Unbilden des Wetters geschützt wäre, oder in freier Luft vor die Quadermasse des Regierungspalastes stellen sollte. Es war sicher Michelagniolos eigener Wunsch, wenn die Meinung der Partei durchdrang, die das Werk vor dem Palazzo Vecchio auf der Ringhiera aufgestellt wissen und Donatellos Judith dafür preisgeben wollte, „weil die Frau als Mörderin ein todbringendes Zeichen sei und man seither im Kriege mit Pisa nur Unglück gehabt habe". Gewiß war der Platz vor den Festungsquadern des Stadthauses von tieferer symbolisch-patriotischer Bedeutung als die Aufstellung unter den Bogen der repräsentativen Empfangs- und Festhalle. Aber neben dem vaterländischen Ehrgeiz sprach auch das Künstlergewissen in Michelagniolo mit. Das Kolossale, in dem er sich ersättigt hatte, sollte nicht noch durch eine Maßstabverrechnung mit einer nischenartig wirkenden Architektur unterstrichen, sondern durch den Hintergrund einer zyklopisch mächtigen Bauwand gemildert, herabgedrückt werden, so daß die eingehende Einzelausführung gegenüber der naturwidrigen Größe des Ganzen sich behaupten konnte. Leonardo hatte für die Loggia gestimmt, aber wahrlich nicht aus kleinlicher Eifersucht, sondern aus praktischer Erwägung, deren Voraussicht sich später gezeigt hat.

Vier Tage nahm der Transport in Anspruch. Vom 14. bis zum 18. Mai 1504 war der Koloß unterwegs in seinem Schwebegerüst. Gleich

anfangs hatte man die Mauer über der Tür der Opera ausbrechen müssen, um ihn hinauszuschaffen. Nachts mußten Wachen aufgestellt werden, weil man Steine nach ihm geworfen hatte. Aber nicht bilderstürmende Roheit oder künstlerische Scheelsucht steckten dahinter, sondern die politische Rachgier von heimlichen Anhängern der vertriebenen Medici, die nicht dulden wollten, daß Donatellos Judith, ein altes mediceisches Besitztum, das die Republik bei der Vertreibung Pieros konfisziert hatte, dem neuen Werke seinen Platz räumen sollte. So verquickte sich auch in diesem Falle Kunst mit Politik. Und mehr fast haben politische Assoziationen als künstlerische Erbauung an der Popularität des David mitgewirkt. In allen Stürmen stand er ein Hüter und ein Sinnbild republikanischer Freiheit im Herzen der Stadt auf kampfbereiter Schildeswacht vor dem Palaste, hinter dessen Mauern sich die Geschicke der Stadt entschieden. In einer jener schnell aufflammenden Unruhen, als im April 1527 das Tor des Palastes berannt wurde, traf eine schwere von oben herabgeworfene Bank den linken Arm des Giganten und zerschmetterte ihn in drei Teile. Vasari und Salviati, beide damals Jünglinge von 16 und 17 Jahren, sammelten die Bruchstücke. Und als später nach dem Fall von Florenz das Sinnbild längst ein Hohn auf die Freiheit geworden war, wagte Herzog Cosimo nicht, die Statue fortzuschaffen. Er ließ vielmehr (1543) den zerbrochenen Arm flicken und gewährte den Gedanken voll Zorn und Sehnsucht, die heimlich das Marmorbild umschweiften, ihre ohnmächtige Zollfreiheit.

Nach langen Beratungen kam 1873 der Beschluß zustande, die von den Regengüssen bedrohte Statue in Sicherheit zu bringen; 1882 war die Tribuna der Akademie vollendet, in der sie Zuflucht gefunden hat. Aber weder der Raum, noch das Licht sind ihr günstig. Der David verlangt nach Luft und Weite. Nun aber bohrt sich sein Blick in die grauen, langweiligen Kassetten der Halbkuppel. Das Volk, das seinen Giganten nicht missen wollte, wurde mit einem Nachguß in Erz entschädigt, der 1875 auf die Terrasse des neugeschaffenen Piazzale Michelagniolo kam. Wohl wirkt er dort auf dem hohen Sockelbau, den unpassenderweise die Allegorien der Medicigräber flankieren, etwas dünn in seinem dunkeln Erz gegen den strahlenden oder den bewölkten Himmel, und seine Silhouette kämpft vergeblich mit der riesigen Weiträumigkeit der Anlage. Und doch hat die Aufstellung eine poetische Rechtfertigung, denn nun steht dieser

Studie zum Bronze-David. Federzeichnung.
Paris, Louvre.

Wächter in zürnender Bereitschaft über der hell aus dem Tale heraufglänzenden Stadt, und sein Blick überfliegt die schimmernde Runde, die alles umschließt, was dem Florentiner teuer ist.

Der leere Platz auf der Ringhiera wurde indessen nach wie vor als Lücke empfunden. Und endlich kam dem Begehren langer Jahre der ortsgeschichtliche Stolz der Behörden zu Hilfe. In einer Juninacht 1910 bewegte sich, von sechs Pferden gezogen, ein riesiger Lastwagen durch das Zentrum der Stadt am Dome vorüber zum Signoriapalast. Viel Neugierige begleiteten ihn. Er führte im Gewicht von fast fünfzehn Tonnen die Marmorkopie von Michelagniolos David zurück an die alte geweihte Stätte.

Die Jahre 1501–04 sind keineswegs allein mit der Arbeit am David ausgefüllt gewesen. Am 28. Februar 1502, also kaum 6 Monate nach Beginn, war die Statue schon halbfertig; das stolzeste Selbstvertrauen hielt gleichen Schritt mit jener staunenerregenden Produktivität, die bei dem echten Genius fast immer mit der Zeit der werdenden Mannesreife zusammenfällt. Auch die Auftraggeber, an ihrer Spitze Piero Soderini, merkten bald, wes Geistes dieser junge Mensch voll war. Am 12. August 1502 übertrug man ihm einen neuen David, der, in Erz ausgeführt, bei Pierre Rohan, dem Marschall von Gié und Günstling Ludwig XII. von Frankreich, für Unterstützung in dem Unternehmen gegen Pisa werben sollte. 1503, am 24. April, unterzeichnete der Künstler einen Vertrag mit den Konsuln der Wollweberzunft, der die Ausschmückung des Domes unterstand: zwölf Apostelstatuen wurden gewünscht, um die von Bicci di Lorenzo im Chor gemalten zu ersetzen.

Beide Aufträge betrieb Michelagniolo mit Lässigkeit. Die Statue für Rohan kam trotz unablässiger Mahnung von seiten des Marschalls nicht über die Anfangsstadien hinaus. Die Signoria entschuldigte mit größter Langmut die Säumigkeit des Bildhauers: „cervelli di simile genti“ seien mit Geduld zu behandeln; besonders Piero Soderini zeigte sich als Meister im Umgang mit der schwierigen Natur Michelagniolos. Schließlich mußte der Bronzedavid von Rovezzano vollendet werden. Als er, 1508, nach Frankreich kam, war Rohan schon gestürzt und sein Nachfolger Robertet nahm das Geschenk für sich in Anspruch. Die Florentiner überließen es ihm ruhig; sie nutzten die neue Konjunktur und „gingen mit dem Glücke“.

Das Werk ist in Frankreich verschollen, und nur eine flüchtige Federzeichnung im Louvre bewahrt noch Michelagniolos Idee. Sie zeigt den Heldenknaben nach der Tat wie die Davidfiguren des Quattrocento; mit dem Giganten hat sie nichts als das Temperament gemein.

Die Apostel blieben vollends liegen, bis endlich 1505 der Kontrakt gelöst wurde. Erst nach dem Bruch mit Julius II. hat Michelagniolo die Arbeit aufgenommen und jene Matthäusstatue begonnen, von der noch die Rede sein wird.

Der Grund zur Verschleppung so ehrenvoller und gewinnbringender Aufträge lag allein in der Zähigkeit, mit der sich Michelagniolo in das „Problem Leonardo" verbissen hatte. Mit drei Madonnenkompositionen, einem Rundbilde und zwei Marmortondi, suchte er sich anzueignen, was Leonardo in seiner hl. Anna Selbdritt wie ein Musterbeispiel vor sie alle hingestellt hatte. In dem kunstvollen Aufbau und in dem engen Zusammenschluß eines Gruppenbildes wollte er Leonardo wenn möglich überbieten. Für alle drei wählte er die modische Rundform, die Luca della Robbia eingebürgert hatte und die seitdem, namentlich von der gleichzeitigen Malerei, mit besonderer Vorliebe für das private Andachtsbild verwandt wurde.

Michelagniolo hält es, im Gegensatz zu Botticelli und Ghirlandaio, mit den Neueren, vor allem mit Signorelli, die ihre Figuren unverkürzt, nirgend von der Bildfläche durchschnitten, aufzeigen. In dem gemalten Rundbilde der Tribuna der Uffizien, (Dm. 1,10 m) erreicht er dies damit, daß er die Madonna sehr tief, Joseph hinter ihr etwas höher knien läßt. Zwischen beiden klettert das Kind in einer Weise, die es nicht klar erscheinen läßt, ob Maria das Kind dem Joseph über ihre Schulter hinüberreiche, ob sie es von ihm in Empfang nehme. Die einwandfreie Deutung des Vorgangs hat Michelagniolo immer seiner künstlerischen Absicht nachgestellt. Und auch hier entschädigt er mit einem Aufbau, dessen nach allen Seiten strengste Geschlossenheit nicht übertroffen werden kann. Aber die Kunst dieser Komposition ist nicht die Eingebung eines gesteigerten Augenblicks, sondern erscheint wie die Frucht eines langen, mühevollen Nachdenkens und Erwägens. Dadurch kommt in das Werk etwas Akademisches und Lehrhaftes, vor dem sich die Empfänglichkeit des Beschauers verschließt, um der nachrechnenden Bewunderung Platz zu machen. Auch

Heilige Familie.
Florenz, Uffizien.

Heilige Familie, Teilstück.
Florenz, Uffizien.

kann nicht geleugnet werden, daß die im Lieblingsschema Leonardos, in der Pyramide (hier allerdings mit stark abgestumpfter Spitze) aufgebaute Gruppe die Kreisform der Bildfläche nicht befriedigend ausfüllt. Michelagniolo hat das selbst gefühlt und zur Abhilfe rechts und links jene nackten Jünglingsgestalten angebracht, die er ähnlich bei Signorelli verwandt sah. Während sie aber bei dem Umbroflorentiner als Staffage eines ländlichen Idylls gelten können, haben sie bei Michelagniolo eine tiefere, höchst persönliche Bedeutung. „Eine Art erotischer Empfindung scheint diese Gruppe zu bewegen." Liebe hält die Paare umschlungen, und Eifersucht ist bemüht, sie zu trennen. Gewisse Motive, das Hinüber und Herüber hinter dem Rücken der Hauptgruppe, das Zerren an einem Tuch, deuten zurück auf jene Jugendarbeit der Madonna an der Treppe. Aber die Bübchen dort sind hier zu schwärmerischen Jünglingen erwachsen. Wie in ihren geschmeidigen Körpern mit den feinen Gelenken und der südlichen Formenweichheit das Schönheitsideal ihres Bildners lebt, so verrät ihr Tun und Treiben, verrät ihr träumerisch leidenschaftlicher Blick und ein schmerzhafter Zug um den Mund die Beladenheit der Seele, die ihnen dies Leben gab. Sie tauchen hier auf, noch bescheiden im Hintergrunde sich haltend, als Vorahnung der glänzenden Schar nackter Jünglingsgestalten an der Sixtinischen Decke. Es ist nicht schwer, auch zu ihnen die Analogien bei Leonardo zu finden, wenngleich die Verwandtschaft lediglich formaler Natur bleibt.

Bei aller Annäherung an Leonardo hat Michelagniolo doch bewußt seine Selbständigkeit bewahrt. Keine Spur von dem malerisch Lockeren und Gelösten, von der vaghezza, zu der Leonardos Grazie strebte. Mit nachdrücklicher Strenge umreißt des Künstlers Hand die Formen; in dieser Art zu zeichnen liegt etwas Gebieterisches, das seine Macht und seine Forderungen zur Schau stellt. Wie weicht dieses herkulische Christkind, diese sibyllinische Madonna von den Typen des Leonardo ab! Und auch der kahlköpfige Joseph scheint eher eine Weiterbildung Ghirlandaios als Leonardos. Das aber will wenig besagen gegen den entscheidenden Unterschied dieser Tafel und Leonardos Malereien: die Farbe. Michelagniolos Farbengebung ist eine bewußte Negation aller leonardesken Errungenschaften auf diesem Gebiet. Der helle, durchsichtige Temperaton der Ölfarbe, die spiegelblanken Flächen mit ihrer schwachen Schattenmodellierung, die metallische Härte besonders sichtbar im Inkarnat, das alles zeigt die

konsequente Fortbildung der Art, wie in Ghirlandaios Werkstatt gelehrt und gearbeitet wurde. Man findet dasselbe unharmonische Nebeneinander von Blau, Rosa und Grau bei Granacci und Bugiardini, die mit Michelagniolo zusammen lernten. Diese Malerei weiß nichts von dem Zauber leonardesken Helldunkels; in ihrer Glätte und Vertriebenheit geht sie auf Verrocchios Atelier zurück, in dem Ghirlandaio seine Studien gemacht hat, wie sie denn auch in einem Verrocchio-Schüler, in Lorenzo di Credi, ihren saubersten und langweiligsten Vertreter gefunden hat. Nirgends aber mehr als in der Modellierung und in den Gewändern zeigt sich die großartige Einseitigkeit der bildhauerischen Begabung Michelagniolos, und gewiß hätte sich Leonardo von dieser Härte und Scharfkantigkeit abgewandt, er, der von dem weichen sfumato des Abendduftes die Stimmung der Distanz zuerst gelernt hatte.

Wirft man schließlich noch einen Blick auf die merkwürdige Zusammenhangslosigkeit des Terrains von Vorder- und Hintergrund und auf die kahle Berglehne, an der links der Fluß vorbeiströmt, so darf man wieder nicht an Leonardos mit Dichterblicken aus der Natur gesehene Landschaften denken. Für Michelagniolo hat die Landschaft nie neben dem Menschen existiert; was sollte der Bildhauer mit diesen Details der Nähe und den Ahnungen der Ferne?

Und so steht Michelagniolo mit seinem Uffizientondo Leonardo gegenüber nicht als ein Lernender oder gar ein Entlehner, sondern als ein Wettkämpfer, der seiner Kraft und seines Könnens bewußt, den Gegner in die Schranken fordert.

Dem Kreisrund, dem der pyramidale Aufbau der heil. Familiengruppe auf dem Uffizienbilde noch widerstrebte, fügt sich die reizende Kinderszene, die das Madonnenrelief in London (Royal Academy, Dm. 1,09 m) darstellt, schon aufs vollkommenste ein. Liebenswürdigeres hat Michelagniolo nie gebildet und so viel echt florentinische Munterkeit nur dies eine Mal aufgeboten, wo es galt, hinter der ausgelassenen Beweglichkeit leonardesker Kinderspiele nicht zurückzubleiben. Lässig gelagert, wie schon in einer Gruppe von Madonnenreliefs aus Donatellos Werkstatt, sitzt Maria, leicht gegen das Gestein gestützt, auf dem Boden in reicher phantastischer Tracht mit turbanartigem Kopftuch und dem unter die rechte Schulter geschlungenen Mantel. Auf ihrem Gesicht liegt noch der Schleier einer milden Versonnenheit. Das Christkind hat in ihrer Nähe gespielt. Da

Madonna.
London, Royal Academy.

Madonna.
Florenz, Museo nazionale.

kommt der kleine Johannes mit einem Hänfling in den derben Kinderhänden, und von den ängstlich flatternden Bewegungen des Vögelchens erschreckt, flüchtet das Christkind zu der Mutter, indem es über das ausgestreckte Bein Marias hinwegtritt. Mit diesem Motiv des großen Hinübertretens hat Michelagniolo etwas ganz Originales geschaffen. Seiner Anlage gemäß streift er aber auch hier, wo er zart und anmutig sein wollte, überall das Heroische. Und nichts klärt darüber so sehr auf, als eine Vergleichung mit Leonardos Karton der heil. Anna Selbdritt, der an derselben Stelle in London bewahrt wird.

Ein zweites Madonnenrelief im Bargello zu Florenz wirkt wie ein jähes, tiefernstes Verstummen, das dem kurzen Augenblick eines glücklichen Lachens folgt. Leonardos nachdenklicher Johannesknabe auf jenem Londoner Karton zeigt die gleiche Stimmung, doch lag es nicht in Leonardos ausgeglichenerer Natur, die Melodie eines Kunstwerks ohne befreienden Gegensatz ganz auf eine Tonart zu stimmen. Auch nach anderer, nach der formalen Seite hin bricht in diesem Relief des Bargello die Reaktion durch. Michelagniolo folgt hier allein dem Zuge zum Mächtigen, den er dem Streben nach bewegter Anmut, so sehr er konnte, aufgeopfert hatte, und dieser Durchbruch seiner innersten Natur wirkt um so elementarer, als der Raum verkleinert wurde, in den die Formen sich zwingen müssen. Das Bargellorelief mißt nur 81 cm im Durchmesser.

Das Motiv des Sitzens auf einem einfachen Steinblock hat diese Madonna gemein mit dem Jugendwerk der Madonna an der Treppe. Diesmal aber ist der Block quer hineingeschoben und so niedrig, daß das Sitzen mehr ein Hocken geworden ist. Gleichwohl drängt der Kopf der Madonna über den Rand der leicht ovalen Marmorscheibe hinaus. Es ist mit Worten nicht zu sagen, wie dieses Überragen im Verein mit dem fast geduckten Sitz die Mächtigkeit der Erscheinung steigert. Über den zusammengeschobenen Massen des Körpers dominiert nun der Kopf mit den seherhaft geöffneten Augen, die schon in einer schmerzvollen Zukunft weilen. Auch die Haltung des Kindes, das in frühreifer Nachdenklichkeit den Arm in das offene Buch stützt und dem sich der heitere Spielgenosse kaum zu nahen wagt, geben dem Werk seinen tiefen Ton von Verhaltensein der Empfindung. Vollends aber wirkt der leicht umgeschlagene obere Rand des Marmors wie ein greifbares Stück lastender Atmosphäre, deren melancholisches Grau auf die Seelen der Menschen da unten drückt. In dem

Verhältnis von Raum und Füllung liegt das Monumentale dieses Werkes, das schon hinüberdeutet zu den einsamen Sehergestalten der Sixtinischen Decke. Man muß nur etwa Luca della Robbias Stuckrelief in Oxford mit seinem freien Spielraum über den Köpfen für Luft und Heiligenscheine, die Michelagniolo ruhig beiseite ließ, dagegen halten, um sich des Unterschiedes räumlicher Auffassung voll bewußt zu werden.

Diesen Madonnenkompositionen gliedert sich eine Freistatue an, die sog. Madonna Brügge (nach ihrem Aufstellungsort Notre Dame zu Brügge). Dürer hat sie dort 1521 bei seinem Besuch in den Niederlanden gesehen, freilich noch nicht in der spiegelblanken schwarzen Marmornische und der schweren farbig ernsten Dekoration, mit der Pierre Mouscron sie kurz vor seinem 1571 erfolgten Tode umgab. Die zeitgenössischen Biographen kannten sie nur von Hörensagen und beschreiben sie ganz falsch. Man erfährt nichts, als daß sie von den reichen Mouscrons angekauft und im Hochsommer 1506 zu Schiff nach Flandern gebracht wurde. Sie scheint vielmehr ein Werk der freien Wahl als eine Bestellung gewesen zu sein; ihr Vorhandensein hat der junge Meister wie ein strenges Werkstattgeheimnis gehütet. Ausdrücklich bat er den Vater, sie niemanden sehen zu lassen.

Eingehüllt in einen weltvergessenen, gedankenschweren Ernst ist sie in der Stimmung der Pietà in St. Peter verwandt und wie diese hat sie ihren endgültigen Platz auch über einem Grabe gefunden: unter dem Altar, auf dem sie steht, ist Pierre Mouscron beigesetzt. In ihr steigert sich die gedämpfte Empfindung durch streng frontale Haltung zu feierlicher Wirkung. Indessen war sie schwerlich von Anfang an als Kultbild auf die Schar Andächtiger berechnet; schon ihre bescheidenen Maße in dreiviertel Lebensgröße (1,25 m) sprechen dagegen. Die fast starre Großartigkeit ihrer aufrechten Haltung, das gesteigerte Innenleben, die Bändigung des Gewandes zu übersichtlich klaren Faltenzügen und -gruppen deuten von der Pietà hinweg zu dem römisch reifen Stil namentlich des zweiten Madonnentondos. Auch der Kopf, hinter dessen halbgeschlossenen Augenlidern eine seelische Versunkenheit vor sich hinträumt, erscheint bei ähnlich scharfer Durchbildung doch mit seinen volleren Formen, der breiteren Stirn und den gescheitelten Haaren, die unter den schweren Falten des Schleiertuches sichtbar werden, wie die Fortbildung des noch altertümlichen Pietàtypus.

Madonna Brügge.
Brügge, Notre-Dame.

Aber das Temperament ist das gleiche dort wie hier. Wie die Pietà-madonna geistig schon weit fort scheint von dem Leichnam in ihrem Schoße, so hat auch diese Mutter die körperliche Nähe ihres Kindes fast vergessen. Verträumt und müde senkt es den großen Kinderkopf und scheint von der Mutter fort dem gewohnten Lager zuzustreben. Von dem hochgestellten linken Knie der Madonna, auf dem es ruhte, ist es hinabgeglitten, strafft mit seiner Schwere die Schoßfalten des Mantels und halb stehend, tastet sich sein rechter Fuß zum steinigen Boden, auf dem der Felsblock als Sitz der Madonna steht. Aber der wache mütterliche Instinkt hütet es vor dem Fallen: fest, warm und weich greift die linke Hand in die sich ängstlich klammernde Rechte des Kindes. Die wundervolle Behandlung des Nackten, namentlich diese pralle und aus zarter Haut blühende Fülle des großgewachsenen Kinderkörpers rückt die Arbeit in die Nähe des Londoner Tondos. Die starke Politur des Marmors hat dem Werke eine Glätte geliehen, die manchem Beobachter als Lebelosigkeit erschienen ist; ja es sind sogar Zweifel an der eigenhändigen Ausführung laut geworden. Zu Unrecht; denn jede Einzelheit zeugt für den Meister. Man betrachte daraufhin einmal die entzückende Patschhand des Knaben, die mit gespreizten Fingern das Knie der Madonna umfaßt. Sie hat den Schmelz und die Süße leonardesker Gestaltung. Genug, auch die Madonna Brügge muß in jener leidenschaftlich erregten Zeit entstanden sein, in der die persönliche Anwesenheit Leonardos den Ehrgeiz stachelte und die Kraft aufs höchste anspannte.

Auch für die Vaterstadt war es eine große und bewegte Zeit. Eine gewaltige Sorge ward der Signoria genommen durch die Nachricht, daß der gefährlichste Bedroher der republikanischen Freiheit, der vertriebene Piero de' Medici, der sich den Franzosen angeschlossen hatte, auf der Flucht im Garigliano ertrunken sei. Es war wie ein Aufatmen, und um so straffer nahm man die Kräfte zusammen, die zweite Sorge sich vom Halse zu schaffen, das Unternehmen gegen Pisa zu glücklichem Ende zu führen.

Die Seele dieses Unternehmens war der Gonfalonier Piero Soderini. Wie so manche Staatsführer vor ihm, stellte auch er die monumentale Kunst in den Dienst der Politik. Es galt, für den großen Kampf die Parteien zu einigen und ihr Vertrauen zu stärken. Und so ließ er den Saal des Großen Rates, den kürzlich erst (1496) Simone Cronaca auf

Anraten Savonarolas eingerichtet, in dem der Mönch oft gepredigt hatte und der schließlich der Schauplatz seines Prozesses und seiner Verurteilung geworden war, mit Fresken schmücken, die an besonders glorreiche Taten der Florentiner Waffen erinnern sollten. Bei der Auswahl der Meister fiel Soderinis Blick in erster Linie auf Leonardo da Vinci, von dessen Hand die Vaterstadt noch kein öffentliches Kunstwerk besaß. Schon im Februar 1504 wurde in dem Quartier, das die Päpste bei ihren Besuchen in Sta. Maria Novella bezogen, das Gerüst für den Karton aufgeschlagen. Leonardo sollte jenen heißen Kampftag zur Darstellung bringen, an dem im Juni 1440 die Florentiner mit seltener Tapferkeit und Ausdauer gegen Niccolo Piccinino, den Feldherrn des Herzogs von Mailand, bei Anghiari rangen. Am 4. Mai 1504 begann Leonardo seine Arbeit.

Zehn Tage später zog man den Giganten Michelagniolos aus der Werkstatt, um ihn vor dem Rathaus aufzustellen. Er stand noch nicht auf der Basis von Cronaca und Antonio da San Gallo d. Ä., so knüpfte schon politischer Aberglaube seine Phantasien an die Figur. Der große Waffenerfolg über die mit Pisa verbündeten Lucchesen am 1. Juli rechtfertigte die Propheten, die mit der Verdrängung der Unglück bringenden Judith die Wendung der Dinge zum Besseren vorausgesagt hatten. Die Hand des Zufalls, die hier so sehr im Spiele war, schob den jungen Meister in die vorderste Reihe der Künstler. Und sicher fühlte Soderini alle Parteien hinter sich, als er im August 1504 mit Michelagniolo die Ausmalung der zweiten großen Längswand des Ratssaales um 3000 Dukaten vereinbarte. Er hätte kein Florentiner sein müssen, um nicht an diesem Wettstreit der beiden berühmten einheimischen Künstler eine innige Freude zu empfinden, und er war klug genug, um einzusehen, daß er damit der Kunst einen ausgezeichneten Dienst erwiese, den spitzen Florentiner Zungen den erwünschtesten Stoff zur Kritik böte und auf eine wie die andere Weise seine Popularität förderte.

Wie es in Michelagniolo aussah, als das Schicksal ihn zu dieser Meisterprobe rief, wissen wir nicht. Condivi, sein Biograph, möchte glauben machen, der Auftrag sei in eine Periode innerer Stockung gefallen, mit der Michelagniolos Genius auf die gesteigerte Produktion der vergangenen Monate reagierte. Damals soll er, ausruhend, die Dichter gelesen und selbst Sonette gemacht haben.

Jedenfalls war Ende 1504 dieser Zustand nicht nur überwunden, son-

Die badenden Soldaten. Kopie des Kartons.
Holkham Hall.

Leonardo da Vinci. Reiterschlacht. Stich von Edelinck nach der Kreidezeichnung Rubens' im Louvre.

dern das neue Werk schon so weit vorbereitet, daß die Arbeit am Karton in einem Saal des Spitals der Färber begonnen werden konnte.

Mit deutlicher Anspielung auf die Verhältnisse der Gegenwart wurde ein Thema aus den Kämpfen der Florentiner mit den Pisanern verabredet. Lange Zeit war jener 29. Juli als Ehrentag gefeiert worden, an dem im Jahre 1364 die Florentiner unter Galeotto Malatesta die Pisaner schlugen. Sechs Miglien von Pisa bei Cascina lagen die florentinischen Truppen hinter leichten Verschanzungen. Die Julihitze brannte hernieder, und, keines Überfalls gewärtig, kühlten sich die Soldaten im vorbeifließenden Arno. John Hawkwood mit seinen englischen Söldnern, der auf der Seite der Pisaner stand, nutzte die Gelegenheit und griff das Lager an. Nach heißem Kampfe blieb die Ehre des Tages den Florentinern; nur die Furcht vor dem englischen Condottiere hinderte sie, ihren Sieg ganz auszunutzen.

Nicht die Schlacht selbst hat Michelagniolo dargestellt. Er will nichts geben als die badenden Soldaten, die ein Alarmsignal aufschreckt. In Hast klettert alles aus dem Fluß ans steile Ufer, zwängt sich naß in die Kleider und greift zu den Waffen. Eine Episode also, vorgetragen im Format und mit den Mitteln der großen Geschichtsmalerei.

Nicht viel anders war auch Leonardo verfahren, als er, über seine fleißigen Quellenstudien sich hinwegsetzend, seine Schilderung auf jenen frei erfundenen Kampf um die Standarte zuspitzte, der den Mittelpunkt seiner Komposition bildete.

Jeder hat seine Kräfte aufs höchste angespannt. Leonardo, der Meister der Anordnung, bringt eine unerhört kühn zusammengeschobene, mit fast mathematischer Logik erklügelte Komposition. Er glänzt mit seinen Kenntnissen des berittenen Kämpfers, mit der Erfindung seltsamer Waffenstücke, und er, der bisher das Anmutvolle und das elegisch Verhaltene geliebt hat, reckt sich hier auf zu brutaler Leidenschaft, zu entfesselter Wut, mit der diese Reitergruppe sich verknäult und sich in sich verbeißt. An Geschlossenheit, an formaler Konzentration und an gesteigerter Erregung war hier ein Niegeschautes Ereignis geworden.

Michelagniolo dagegen stürzt sich mit ganzer Kraft auf das eine Gebiet, wo er sich Meister fühlt. Er erzählt, soviel er nur kann, mit nackten Körpern. Ohne Rücksicht auf kunstreiche Komposition will er nichts als den menschlichen Körper in dem größten Reichtum seiner Bewegungen dar-

stellen. War Leonardos Arbeit eine hohe Schule für Komposition, so glich Michelagniolos Karton einer Akademie des Nackten, in der die Schaustellung eines gewaltigen Könnens ihre doktrinäre Kraft offenbart.

Die beste Vorstellung von Michelagniolos Komposition gewährt ein Gemälde, grau in grau, bescheidenen Ausmaßes (0,75 : 1,30 m) zu Holkham Hall, dem Landsitz des Grafen Leicester. Wenn nicht das Original selbst, so ist es eine alte Kopie der Grisaille, die Aristotile da San Gallo auf Vasaris Drängen 1542 anfertigte und wie eine Reliquie in Ehren hielt, bis er sie endlich an Franz I. abtrat. Damals freilich war der Karton Michelagniolos größtenteils von der Hand übereifriger Verehrer längst zerschnitten und seine Teile hatten sich zerstreut. Aber San Gallo, 1481 geboren, war noch im Anblick des unzerstörten Originales aufgewachsen, im Studium dieser hohen Schule zum Künstler gereift, kannte jedes Motiv und jede Gestalt auswendig und verdankte der lehrhaften Beredsamkeit, die er auf die Erläuterungen aller Einzelheiten zu verwenden liebte, seinen klassischen Spitznamen.

Freilich gibt die Grisaille, ähnlich wie die Kopie Rubens' von Leonardos Reiterschlacht, nur einen Teil der Gesamtkomposition wieder. Auf kahlem Felsufer zeigt sie eine zum Knäul geballte Gruppe junger und älterer Kämpfer, die teils dem Flußbett entstiegen sind, teils sich herzudrängen, um den Kameraden herauszuhelfen. An den Rändern lockert sich diese Gruppe in Einzelgestalten auf, von denen jede mit sich selbst beschäftigt ist. Fast durchgehend stößt man auf Motive alltäglichster Betätigung: des Klimmens, Ankleidens u. s. f., mit einem Ernst und einer fanatischen Gründlichkeit dargestellt und durchgearbeitet, als wehte die Luft der großen Historie um diese nackten Menschengestalten in ihrem prosaischen Tun und Treiben.

Dies Schema mit der figurenreich geballten Mitte hat auch Leonardo für die Reiterschlacht benutzt, aber es wäre verfehlt, hierbei Michelagniolo auf den Spuren seines Mitbewerbers ertappen zu wollen. Der Hinweis auf das Kentaurenkampfrelief genügt, die Originalität des jüngeren Meisters sicher zu stellen. Ob ein ähnlich sorgfältig abgewogenes Gleichgewicht der Massen auch die Haltung auf dem Karton der Badenden bestimmt hat, dies zu beurteilen, reicht weder die Grisaille noch das sonst erhaltene Studienmaterial hin.

Herrliche Zeichnungen in der Albertina, im British Museum, in der Casa Buonarroti und im Teyler-Museum zu Haarlem lassen die unge-

Studie zum Karton der badenden Soldaten. Federzeichnung, von ſpäterer Hand überarbeitet.
London, Britiſh Muſeum.

heuren Fortschritte seit jenem Knabenrelief erkennen. Sie bewegen sich auf der Linie und in der Richtung, die zum David geführt hat. Die schöne unbewußte Sinnlichkeit, das Gefühl saftigen Lebens, das im Kentaurenkampf das Nackte mit einem Widerschein des Griechentums verklärt, ist einer stolz bewußten Meisterschaft gewichen, die ihr Studium und ihre Erfahrung unbesorgt, durch die Betonung des einzelnen der Wirkung im Großen zu schaden, zur Schau stellen darf. Das naiv Geschaute hat der Forschung und dem Wissen Platz gemacht. Die Art, wie an einigen Figuren (z. B. vorn der im Sitzen sich Wendende) der Kontrapost bis ans Äußerste gesteigert ist, streift hart schon an Manier.

Es ist nicht möglich, über diese allgemeinen Eindrücke hinauszukommen. Denn beide Kunstwerke sind verloren gegangen. Leonardo übertrug noch die Reitergruppe vom Karton auf die Wand, Michelagniolo scheint den Karton nicht einmal ganz zu Ende geführt zu haben. Nur in Stichen sind uns vereinzelte Züge von beiden Kunstwerken erhalten.

Als 1512 die Medici wieder in Florenz zur Macht kamen, teilten sie den Saal des Großen Rates in eine Anzahl von Verwaltungsräumen auf. Michelagniolos Karton kam in den Palast der Via Larga, wahrscheinlich schon in Stücke zerschnitten, von denen eins und das andere noch an verschiedenen Orten auftaucht, bis schließlich alles still und unbemerkt verschwindet.

Darf man Vasari Glauben schenken, so ist Michelagniolo als Sieger aus dem Wettstreit hervorgegangen; sein Karton soll dem Ruhme Leonardos großen Schaden zugefügt haben. Daß dies kein parteilich gefärbtes Urteil ist, wird wiederum bewiesen durch die Spuren, die Michelagniolos Karton vor dem Leonardos in den Werken der jungen florentinischen Künstlergeneration hinterlassen hat. Und unter diesen jungen Kunstbeflissenen fesselt keiner unsere Aufmerksamkeit in dem Maße wie Raffael aus Urbino.

Grade um die Zeit, als Michelagniolo zum Wettstreit mit Leonardo rüstete, in jenem denkwürdigen Winter 1504/05 traf Raffael aus dem beschränkten Kreise seiner poetisch beschaulichen Heimat ein. Michelagniolos Lob scholl ihm auf allen Gassen entgegen. Eben erst war der David aufgestellt worden. Im Hause des Taddeo Taddei, dessen Gastfreundschaft er genoß, sah er das jetzt in London befindliche Marmorrelief,

bei Angelo Doni, der als einer der ersten Besteller sein und seiner Frau Porträt von Raffael malen ließ, das Rundbild der Uffizientribuna. Auch das bei Bartolommeo Pitti befindliche Bargellotondo wird ihm zugänglich gewesen sein, wenngleich er es nicht so studiert hat wie das Londoner, das er täglich vor Augen hatte. Unter den Jüngern endlich, die vor dem Karton der badenden Soldaten mit ihren Zeichenbüchern saßen, ist Raffael sicher einer der eifrigsten gewesen. Die Zeichnungen seiner Florentiner Periode stecken voll von künstlerischen Anleihen bei Michelagniolo; aber auch ausgeführte Werke, besonders die Grablegung (Rom, Villa Borghese), wären ohne Michelagniolos Vorbild gar nicht denkbar. Eine persönliche Berührung zwischen den beiden hat damals nicht stattgefunden. Michelagniolo gehörte nicht zu den Menschen, deren Verkehr man suchte. Auch zu Raffaels Ohren wird das Gerücht von seiner scharfen Zunge, von dem spirito bizarro, der ihn beherrschte, gedrungen sein. Mit dem Nebenbuhler, der bald darauf in Raffael ihm erwuchs, hat Michelagniolo später in blinder Geringschätzung abgerechnet.

Es ist nicht abzusehen, was aus Michelagniolo geworden wäre, hätte ihn das Schicksal an dem Platz gelassen, den auszufüllen er sich eben anschickte. Mit dreißig Jahren hatte sein Ehrgeiz erreicht, was irgend an Ruhm zu erraffen war. Nicht nur stand er als anerkannte Macht neben Leonardo: mit den Hoffnungen, die seine Jugend erweckte, wuchs er noch über den so viel älteren Meister hinaus. Er hatte ein Werk geschaffen, das neben Brunelleschis Domkuppel als Wahrzeichen von Florenz galt, nach dem das Volk die Zeit rechnete: so und so viel Jahre seit der Aufstellung des Giganten. So jung, genoß er schon die letzte meisterliche Genugtuung, eine Schar von Anhängern sich in den großen Wendungen seiner Sprache üben zu sehen.

Der Schlachtkarton, die „scuola del mondo", galt den Künstlern, auch denen, die, wie Cellini, das Deckenwunder der Sixtina erlebt haben, als die Stufe höchster Vollkommenheit. Solch Urteil aus dem Munde scharfer Fachmänner muß uns wertvoll sein. Es gibt einen Wink, die Dinge in die gültige Zeitperspektive zu rücken.

Natur und Antike hießen die beiden großen Mächte, mit denen der junge Michelagniolo sich auseinander zu setzen hatte. Einen Stilausgleich zwischen den Forderungen der einen und den Verführungen der andern zu finden, war das Problem gewesen, dessen Erbschaft er übernahm. Die

Künſtlergeneration vor ihm, ein Pollajuolo, ein Verrocchio, ſchien geneigt geweſen, die Entſcheidung mehr zugunſten der naturaliſtiſchen Durchbildung der Einzelheiten zu treffen. Michelagniolo betritt von Anfang an den entgegengeſetzten Weg. Von der freilich nur litterariſch bezeugten kopiſtenhaften Nachahmung der Antike ſchreitet er, inſtinktmäßig geleitet, ſchnell vor zum Verſtändnis antiker Geſetzmäßigkeit und Schönheitsnorm. Von da aus unternimmt er dann mit Hilfe hartnäckigen Studiums am lebenden und toten Modell die Eroberung des organiſchen Zuſammenhanges der Natur. Man beobachtet leicht, wie er, je nach der Zufälligkeit ſeines äußeren Aufenthaltes, auf dieſem Wege, für ſich eine Syntheſe zu ſchaffen, nach der einen oder der andern Seite gefördert wird. Iſt er in Rom, ſo ſteigert ſich ſeine Formauffaſſung zum Koloſſalen, die Wucht ſeiner Proportionen liegt noch im Kampf mit der eingehenden Gewiſſenhaftigkeit ſeiner Naturkenntnis; zurück in Florenz überkommt ihn wieder der alte Drang florentiniſchen Kunſtſchaffens, ſein Wiſſen um die Natur zur Schau zu ſtellen.

Wer eingedrungen iſt in das geheimſte Seelenleben dieſer Jugendwerke, von denen jedes ſeine Vorſtufe in dem vorhergehenden hat und doch in ſtarker Gegenſätzlichkeit eigenwillig und vorausſetzungslos auf ſich allein zu beruhen ſcheint, bemerkt, daß in ihnen mehr zum Ausdruck gebracht werden ſoll als die formale Löſung einer ſelbſt oder von andern geſtellten Aufgabe. In ihnen ringt eine Welt von Empfindungen nach ſtarkem und befreiendem Ausdruck. Ein Reichtum innerer Geſichte, mehr als Laſt denn als Glück empfunden, drängt mit Gewalt ſich ſeiner Fülle zu entäußern. Überkommenes und Schulzwang, der „Widerſtand der ſtumpfen Welt", tritt dieſem Drang entgegen, muß erkannt, abgeſchätzt und überwunden werden. Erſt damit iſt der Weg frei zu neuen Zielen. Nicht ſo ſehr im Schlachtkarton, der ja bei aller Verläugnung des hiſtoriſchen Vorganges weſentlich den formalen Künſtlerehrgeiz Michelagniolos herausforderte, ſondern im David und den darauf folgenden Madonnen ſpürt man bereits den Atem einer neu gewonnenen Freiheit. Der Dämon in Michelagniolo betritt ſein eigentliches, prometheiſches Schöpferland, um fortan nur noch zu formen „Menſchen nach meinem Bilde, ein Geſchlecht, das mir gleich ſei". Selbſtdarſtellung in jeder Aufgabe, zur Not unter Zerſprengung des engeren Ringes, in dem der Auftrag zuſammengefaßt war, wird jetzt Michelagniolos Kunſtproblem.

Seine weitere Entwickelung mußte also zu einem wesentlichen Teil von der Person des Bestellers, dem er zu Diensten sein würde, und von dem Geist der Aufträge bedingt sein, die ihm zufallen würden. Und füglich möchte man den Umschwung in seinem Leben, der ihn jetzt zum zweitenmal nach Rom versetzte, als den Eingriff einer höheren Macht preisen, die planvoll diesem Auserwählten die Bahn vorschrieb. Von dem Augenblick an, der den Meister vor die Stufen des päpstlichen Thrones ruft, erscheint alles, das abgeschlossen hinter ihm liegt, nur noch wie Vorbereitung zu etwas Ungeahntem. Unter dem Eindruck neuer Verhältnisse steigert sich die Erregtheit seiner Phantasie; den Anforderungen, die eine große Aufgabe an ihn stellt, kommt sein Geist mit großen Gedanken entgegen. Eine Wandlung und ein Wachstum gehen in ihm vor, die nichts in seinem Innern unberührt lassen.

Nur eins bleibt starr und wandlungsunfähig, wie es von je gewesen: dies unberechenbare Gemüt mit seiner wechselnden Witterung. Von daher kommen die Kämpfe, die ihn erschüttern und aufreiben. Und Michelagniolo wandert ihnen entgegen, trotzig und selbstbewußt, gleich seinem heimatlichen Strome „im Steinbett grollend sich der Welt zu zeigen".

Zweites Kapitel

Sixtinische Decke und Juliusgrab

Mai fu el mazor lavorante
de' vui quando volete.

Sebaſtiano del Piombo an Michelagniolo,
den 16. Juni 1531.

I.

Beim dritten Verſuche erſt war es Giuliano della Rovere, Kardinal von S. Pietro in Vincoli, geglückt, zur höchſten kirchlichen Würde emporzuſteigen. Der Neffe Sixtus IV. hatte im Konklave von 1492 dem Borja, Alexander VI., weichen müſſen. Aus ſeinem faſt zehnjährigen Exil war er auf die Nachricht vom Tode Alexanders im September 1503 nach Rom geeilt, ohne ein Hehl daraus zu machen, daß er gekommen ſei, „um ſeine Geſchäfte, nicht die anderer zu beſorgen". Die Uneinigkeit der Wähler ſchob ſeinem Ehrgeiz noch einmal einen Riegel vor. Das Konklave einigte ſich auf den alten und kranken Francesco Piccolomini. Aber Pius III., wie ſich Piccolomini zum Andenken an ſeinen Onkel Pius II. (1458–1464) nannte, erlag, kaum gewählt, ſchon am 18. Oktober der Bürde ſeines Amtes, und nun endlich war die Bahn für Giuliano frei. Dem römiſchen Sprichwort zum Hohn kam er, der als erklärter Papſt ins Konklave ging, auch als gewählter heraus, freilich nicht ohne alle Mittel, ſeine Klugheit, wie ſeine Reichtümer, die erlaubten wie die verbotenen, daran gewandt zu haben. Er war ſechzig Jahr alt, als er, am 1. November 1503, den Stuhl Petri beſtieg. Er nannte ſich Julius II.

Die venezianiſchen Geſandten, auch diesmal die beſten literariſchen Porträtiſten der Zeit, ſchildern den neuen Papſt. Körperlich und geiſtig habe er die Natur eines Rieſen; alles an ihm überſchreite das gewöhnliche Maß, ſeine Leidenſchaft wie ſeine Entwürfe. Sein Ungeſtüm, ſein Jähzorn verletzten ſeine Umgebung, doch weckte er nicht Haß, nur Furcht; denn nichts Kleines, gemein Selbſtſüchtiges war an ihm zu bemerken. Das ſtimmt zu den Bildniſſen, die wir in ſtattlicher Reihe von ihm kennen. Zunächſt jenes jugendliche bartloſe, in dem Melozzo da Forli das Feuer des Ehrgeizes mit jener leiſen Gedrücktheit vereinigte, die den Auserwählten des Schickſals eigen iſt, ehe ihr Stern aufzieht. Dann die beiden Medaillen und die vielen Münzbildniſſe von Caradoſſo, ſtiernackig und mit dem in gewaltiger Energie vorgeſchobenen Kinn, die das offizielle Bild des Papſtes geben. Und endlich jenes künſtleriſch unbedeutende, aber wie kaum ein anderes zwingende Bruſtbild aus dem Palazzo Bruschi in Corneto mit eisgrauem Vollbart („che pare un orso") und einem Filzhut, der wie eine

Sturmhaube dem wetterfesten Alten tief in dem Nacken sitzt. So sah der Papst aus, als er 1511 im eisigen Winter Mirandula berennen ließ. Selbst Raffael mit seinem repräsentativen Staatsporträt auf der Messe von Bolsena muß gegen die wilde Natürlichkeit dieser Augenblicksaufnahme zurückstehen.

Einen Mann des Schwerts hat Julius II. sich genannt. Gedanken zu fassen, Pläne zu schmieden war ihm die Zeit fast zu lang geworden. Jetzt galt es zu handeln. Was Worte nicht zuwege brachten, sollte das Schwert erzwingen. Sein Ziel war, dem Papsttum seine verkürzten Rechte bis auf das letzte zurückzuerobern. Ein Traum von alter Kirchenmacht füllte sein Denken, spannte alle seine Kräfte, trieb ihn rastlos vorwärts. Den großen Zweck unverrückt im Auge, war er nicht immer auf die Reinheit der Mittel bedacht. Die Aufgabe war ungeheuer und keine Zeit zu verlieren. Seine Gesundheit, unterwühlt von Gicht und angefressen von dem schleichenden Zeitübel, versprach keine lange Lebensdauer. Die zehn Jahre, die seinem Pontifikat zugemessen waren, hat er ziemlich gleichmäßig zwischen seinem Krankenstuhl im Vatikan und dem Zeltlager seiner Soldaten verteilt.

Julius II. gehört zu den großen Renaissancepäpsten, deren Taten und Gedanken nicht so sehr dem eigenen Ruhm und dem Hochkommen der Familie galten, als vielmehr dem Begriff von Macht und Größe, der sich für ihn in dem Papsttum verkörperte. Er hatte das Glück gehabt, schon vor seiner Thronbesteigung auf friedlichem Wege die Ansprüche seiner Familie befriedigt zu sehen; sein Neffe war durch die Heirat mit der Tochter des letzten Montefeltre auf den Herzogsthron von Urbino gelangt. Es ist derselbe Francesco Maria, dem später ein Teil der Sorge um das Grabmal des Oheims zufallen sollte. Ungestört von dem Familienehrgeiz, konnte sich Papst Julius seinen größeren Aufgaben mit einer an Fanatismus grenzenden Leidenschaft hingeben. Und wie er darauf bedacht war, die zerrütteten Fundamente der alten weltlichen Macht der Päpste neu und sicher zu bauen, so sollte Rom als Sitz dieser Macht an Glanz und Größe über alle Welt hinstrahlen. Diesem Geiste entstammen seine großen Kunstschöpfungen.

Aus dem Franziskanerorden wie Sixtus IV. hervorgegangen, konnte es Julius II. mit seinem Oheim an gelehrter Bildung nicht aufnehmen. Dafür übertraf er ihn durch ein natürliches Kunstempfinden. Hinter den umfassenden künstlerischen Unternehmungen Sixtus IV. stand der Kardinal

Vincula als Anreger und Berater. Er wählte jene erlesene Künstlerschar aus, die in den zwölf Wandfresken der Sixtinischen Kapelle das Beste geleistet hat, was die Monumentalmalerei in der zweiten Hälfte des Quattrocento bietet. Mit dem Blick der Großen für fremde Größe begabt, ließ er sie alle kommen, auf deren Schultern die Kunst der ausgehenden Frührenaissance ruhte, die Pollaiuoli, Mantegna, Melozzo da Forli. Unter den anticaglie, die er mit Leidenschaft und großem Kostenaufwand sammelte, befand sich der vatikanische Apollo, dem er später mit anderen im Belvedere eine würdige Behausung angewiesen hat. Und zu seinem bevorzugten Baumeister erwählte er ebenfalls einen der gründlichsten Kenner der Antike, den Florentiner Giuliano da San Gallo (1445–1516). San Gallos Haupttätigkeit für den Kardinal Giuliano betraf den Palastbau neben San Pietro in vincoli und einen anderen, den sich Giuliano della Rovere in Savona, seiner ligurischen Heimat, am Meer errichten ließ. Er teilte für einige Zeit sogar das französische Exil seines Herrn, und kaum daß dieser den päpstlichen Stuhl bestiegen, finden wir ihn, in den ersten Monaten 1504, in der unmittelbaren Umgebung des Papstes. Auf seine Veranlassung berief Julius II. Michelagniolo nach Rom.

Die Beziehungen zwischen San Gallo und Michelagniolo stammten aus jenen neunziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts, als Michelagniolo im Garten von S. Marco unter Lorenzos Augen seine ersten künstlerischen Schritte tat. Wohl niemand hat da so staunend zugesehen wie Giuliano da San Gallo, der zu den künstlerischen Familiaren Lorenzos gehörte. 1485 schon hatte er für den Magnifico die Villa zu Poggio a Cajano gebaut, jetzt war er am Bau der Sakristei für Sto. Spirito tätig nach dem Modell, das Lorenzo hatte herstellen lassen. Im übrigen galt San Gallo damals als anerkannt bester Baumeister in ganz Florenz, und die großen Aufträge fielen ihm einer nach dem anderen zu. Von der tiefen Wirkung, die er auf Michelagniolo ausgeübt hat, wird noch die Rede sein. San Gallo war auch Zeuge des ersten großen Sieges, den Michelagniolos Kunst in Florenz errang. Er saß in der Kommission, die dem Giganten seinen Platz anweisen sollte. Einen überzeugteren Fürsprecher beim Papste hätte Michelagniolo selbst sich nicht wählen können.

Allein San Gallo hatte weder ausschließlich das Ohr des Papstes für sich, noch konnte Michelagniolo nach der tyrannischen Willkür seines Genius den neuen Platz als Alleinherrscher besetzen. San Gallos Sphäre war

durchkreuzt von dem Machtgebiet Bramantes, der sichtlich an Einfluß auf den Papst gewann. Mit dem untrüglichen Instinkt des geborenen Kenners witterte Julius in Bramante die schöpferische Gewalt, vor der San Gallos gewählter Geschmack nicht bestehen konnte. Der Sturz der Sforzaherrlichkeit in Mailand, vor dem schon Leonardo geflüchtet war, hatte auch Bramante südwärts getrieben. An Jahren schon vorgeschritten — er ist 1444 geboren — kam er um 1500 nach Rom. Den Stil des 15. Jahrhunderts hatte er völlig in sich verarbeitet und aus seiner oberitalienischen Wirksamkeit eine Vorliebe für den gegliederten Pfeiler, für kühn wirkende halbrunde Abschlüsse und hohe Kuppeln mitgebracht. In Rom offenbarte sich ihm die Antike, die er bisher meist vom Hörensagen kannte; mit Feuereifer warf er sich auf ihr Studium, und sein Tempietto im Hof von S. Pietro in Montorio zeigt schon 1502, wie sich unter den alten Vorbildern der ihm angeborene Sinn für Maß und Ordnung mit dem Ernste römischer Massigkeit durchdrungen hatte. Der Sturm von Tatenlust, den der Anblick der antiken Baudenkmäler entfacht hatte, mußte unter einem Alexander VI. noch niedergehalten werden. Julius II. aber war der Dämon, wie Aolus den Winden die Bahn zu weisen. Jetzt unter diesem Papste schien Bramante die Zeit gekommen, Rom umzugestalten zu dem architektonischen Theater seines Ruhmes. Den Raum, den seine hochfliegenden Pläne erforderten, schuf er sich durch skrupellose Zerstörung dessen, was im Wege stand. Il rovinante, den Zerstörer, nannten ihn seine Feinde.

Nirgends ist es gesagt und steht doch überall zwischen den Zeilen, daß Bramante Papst Julius bestimmte, Andrea Sansovino nach Rom zu ziehen und ihm das Grabmal des Ascanio Sforza aufzutragen, mit dem Julius in ritterlicher Gesinnung, die den Adel seiner Natur verrät, „uneingedenk der alten Streitigkeiten" den alten Feind ehrte. Bramante soll die Komposition angegeben haben. So antwortete er auf die Herausforderung San Gallos, als die er Michelagniolos Berufung auffaßte.

Man sieht, wie sich auf eng abgestecktem Raum von Anfang an die Kämpferpaare gegenüberstanden. Und Michelagniolos Ungestüm drängte bald zu erbittertem Austrag.

Giuliano da San Gallo hatte dem Papst den Gedanken nahe gelegt, Michelagniolo mit Errichtung seines Grabmals zu beauftragen. Es war durchaus nicht sicher, daß nach dem Tode dieser Ehrenpflicht von dem Nachfolger oder von den Verwandten genügt würde. Doch der mit jeder

Stunde seines Lebens geizte, wollte nicht an Tod und Vergänglichkeit gemahnt werden. Er zauderte lange, aber der Gedanke bekam doch schließlich Gewalt über ihn. Und als er Michelagniolos Pläne sah, fing er Feuer, setzte 10000 Dukaten für das Werk aus und sandte unverzüglich den Bildhauer nach Carrara in die Marmorbrüche.

Nichts, weder eine Zeichnung noch eine einwandfreie Schilderung hat sich von diesem ersten Entwurf feststellen lassen, bei dessen Erörterung und Ausgestaltung sich die beiden Feuerköpfe, Papst und Künstler, gewiß gegenseitig erhitzt und gesteigert haben werden. So viel geht aber doch aus den einander widersprechenden Beschreibungen der alten Biographen hervor, daß ein mächtiger Freibau mit Terrassen voll Statuen beabsichtigt war, ein Heldengedicht in Marmor, gleich jenen antiken Mausoleen, von denen die imposanteste Ruine, die moles Hadriani, eben von Alexander VI. zur päpstlichen Festung umgeschaffen, als Castel S. Angelo das vatikanische Viertel beschützte. Als Standort war die noch unvollendete Chortribüne von Sankt Peter in Aussicht genommen, deren Ausbau schon Nikolaus V. begonnen hatte. Hierbei hätte dann auch Giuliano da San Gallo seinen baumeisterlichen Anteil an der neuen Schöpfung des Papstes erhalten.

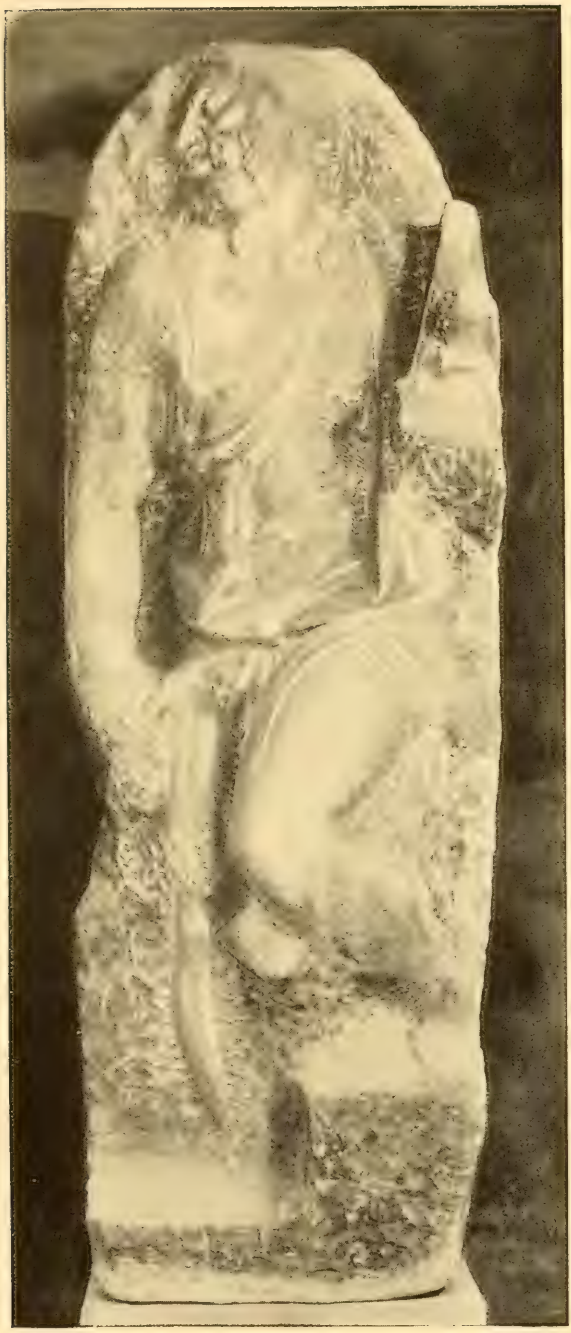
Bis tief in den Winter hinein betrieb Michelagniolo die Vorarbeiten in Carrara. Mit Steinmetzen und Barkenbesitzern wurden Verträge geschlossen, das Material zu brechen und nach Rom zu schaffen. Januar 1506 trafen die ersten Lasten ein bei schlechtestem Wetter, das den Tiber über seine Ufer trieb. Nicht lange, so lag der Marmor in Stufen und Blöcken vollständig da und füllte zum Teil den Petersplatz. Gehilfen und Arbeiter waren angeworben; das Haus, das der Papst dem Künstler, in nächster Nähe seines Palastes, angewiesen hatte, war umgewandelt in eine Herberge für alle die Kräfte, die an dem Riesenwerk tätig sein sollten.

Da gebot der Papst plötzlich Halt. In rücksichtslosester Weise versagte er dem Künstler den Zutritt, als dieser kam, der Abrede gemäß, persönlich Bericht über die Auslagen zu erstatten und sein Geld einzufordern. Fünfmal erneuerte Michelagniolo den Versuch, zum Papste vorzudringen; ein Kämmerer wies ihn schließlich von der Schwelle des Audienzsaales. Maßloser Zorn packte ihn; er schickte nach einem Juden, dem er sein Hab und Gut verschacherte, ließ satteln und ritt unverzüglich nach Florenz. Dem Papst gab er in einem Briefe, dessen Ton ein Schrei des Zornes

ist, „zu wissen, daß Ihr mich von jetzt an, falls Ihr mich wünschen solltet, wo anders als in Rom suchen möget".

Was war geschehen? Der Papst hatte nichts getan, als daß er einen großen Plan dem größten aller Unternehmen geopfert hatte. Bramantes rastlos kreisende Schöpfergedanken hatten sich an das altehrwürdige Heiligtum des Apostelfürsten selbst gewagt. Er hatte dabei ebensosehr auf die Baufälligkeit der alten Basilika hingewiesen wie er mit dem Projekt seines Riesendomes den Ehrgeiz des Papstes aufs ungeheuerste gereizt hatte. Julius II. „magnarum semper molium avidus", trug kein Bedenken, erst den Platz für das Grabmal und dann dieses selbst schaffen zu lassen. Erst mußte ein neuer Sankt Peter da sein, dann konnte der Bildhauer sein Werk dahineinpassen. „Dignum est enim", sagt der heilige Ambrosius, „ut ibi requiescat sacerdos, ubi offerre consuevit". Der Widerstand, den die Majorität des Kardinalkollegiums diesem Unterfangen höchster Pietätlosigkeit, wie sie es ansah, entgegensetzte, steigerte nur die gewaltige Willenskraft des Papstes. Sollte etwa ein junger, eben empfohlener Bildhauer aus Florenz ihm den Weg vertreten dürfen? Michelagniolo sah nicht klar in das große Gewebe, an dem der Ehrgeiz des Papstes spann. Er witterte in dem Vorgang nur ein Ränkespiel Bramantes, mit dem man ihn glücklich aus der Gunst des Papstes gedrängt hatte. Im ersten Zorn brach er alle Brücken hinter sich ab, ja er redete sich ein, daß sein Leben in Rom bedroht sei und daß, wäre er länger geblieben, eher sein eigenes Grabmal als das des Papstes zustande gekommen wäre. Hätte Michelagniolo nur noch den nächsten Morgen abgewartet, vielleicht wäre ihm die Binde des Argwohns vom Auge gefallen, denn am 18. April 1506 legte Papst Julius feierlich den Grundstein des neuen Sankt Peter.

Trotzig und löwenkrank — krank an einem stolzen Herzen, wie Shakespeare den Ajax von Achill sagen läßt — war Michelagniolo nach Florenz zurückgekehrt. Wenn er hinter sich blickte, schwoll ihm das Herz vor Groll um das Jahr, das er für seine Arbeit und für seinen Ruhm verloren hatte. Acht Monate dazu in der Einsamkeit von Carrara! Aber das Schicksal, das ihn in diese Kämpfe verschlagen hatte, hielt auch den Ersatz bereit. Und es bot ihn mit der Erinnerung an den ersten Anblick eines alten Kunstwerkes, das jetzt für Michelagniolo beinahe symbolische



Matthäus.
Florenz, Galleria antica e moderna.

Bedeutung gewann. War doch auch darin eine Natur im höchsten Schmerz dargestellt, „nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht". (Winckelmann). Am 14. Januar 1506 war in der Vigna des Felice de' Freddi, die bei den Ruinen der Titusthermen lag, der Laokoon ausgegraben worden. Mit Giuliano da San Gallo, den der Papst hinsandte und dessen Kennerauge beinah noch vom Pferde aus den erst halb aufgedeckten Fund erkannt hatte, war Michelagniolo der erste, der die Gruppe sah. Ganz Rom geriet in Begeisterung über das „divinum simulachrum". Julius II. kaufte unverzüglich das Meisterwerk an und ließ zu seiner würdigen Unterbringung im Belvedere eine besondere cappelletta errichten. Nicht lange, so überstrahlte es den Apoll vom Belvedere.

Michelagniolo hat den Laokoon kurz, wie höchste Ehrfurcht redet, das Wunder, il portento, genannt. Er wagte nicht, an den ihm heiligen Marmor Hand anzulegen, als er den fehlenden Arm des troischen Priesters ergänzen sollte. Aber das Bild dieser Gruppe mit dem Zusammenstoß kämpfender Kräfte, diesem tragischen Widerspiel von angefesselter Ruhe und heftiger nach Befreiung strebender Bewegung, blieb ihm fest eingegraben im Gemüt. Nicht nur, daß ihn als Künstler der von den alten Meistern in immer neuen Variationen angewandte Kontrapost als Kompositionsmittel verblüffte und fesselte — dies Werk mit seinem tief erregten Pathos griff mächtig in das Geheimste seiner Seele. Unentrinnbar umstrickt von den Riesengewinden des Schlangenleibes, in hilflosem Schmerz ihren Bissen freigegeben, war das nicht das erhabene Abbild seines Menschenloses? An der Heldenschönheit des Apoll vom Belvedere konnte sich sein Künstlerauge weiden, der Anblick des leidenden Laokoon überkam ihn wie eine philosophische Offenbarung. Von Stund an steht sein Schaffen im Zeichen des Pathetischen. Abgestreift ist die entsagungsvolle Melancholie der Jugendwerke; mit Augen voller Qual wendet der reife Mann den angstvollen Blick nach oben, „als wenn drüber wär' ein Ohr zu hören meine Klage" . . . .

An Arbeit fehlte es nicht in Florenz. Der Karton der badenden Soldaten mußte vollendet und übertragen werden. Aber die Phantasie des Bildhauers war durch den Plan des Papstgrabes und durch jene acht Monate in Carrara zu mächtig für die Steinarbeit erregt, um in das engere Bett des Zweidimensionalen zurückzufluten. Und so trat Michel-

agniolo dem alten Auftrag wieder nahe, der die zwölf Apostel für den Dom von ihm forderte. Bisher war nichts geschehen, der Kontrakt am 15. Dezember 1505 sogar gelöst worden, da nicht einmal der Anschein vorhanden war, wie die Statuen hätten gemacht werden können. Jetzt aber griff Michelagniolo mächtig zu, und es entstand jener 2,20 m hohe Abbozzo des heil. Matthäus, der auf seinem alten Postament mit der schönen Inschrift des Dichters Gio. Battista Niccolini aus dem Hof der Akademie zu Florenz in die Vorhalle der David-Tribuna überführt worden ist.

Für die Entstehung dieser Arbeit im Sommer 1506 spricht außer den literarischen Zeugnissen auch der Durchbruch des persönlichen Gefühls durch die Schranken des Stoffes. Gerade dies Merkmal weist dem Matthäus seinen Platz außerhalb des Ringes der Jugendwerke an. Während Luca della Robbia an der Decke der Pazzikapelle den Evangelisten scheu und achtsam dem Diktat des Engels lauschen läßt, zeigt ihn Ghiberti an Or San Michele in der Haltung und im Faltenwurf eines Rhetors von altattischer Eleganz, Ciuffagni in der Domstatue als einen in Gewissenhaftigkeit beschränkten Chronisten. Michelagniolo aber stellt ihn in pathetischer Erregtheit dar, als einen Mann, dessen schweres Gliedergefüge, an Armen und Beinen nackt aus unordentlichen Gewandstücken heraustretend, wie unter der Last einer qualvollen Erwecktheit mühselig sich in Bewegung setzt. Nichts erinnert an einen Apostel als das große, schwere Buch im linken Arm; noch weniger hat sich Michelagniolo angelegen sein lassen, seine Figur als Matthäus zu kennzeichnen. In dem leidenschaftlichen Vordrängen des seelischen Gehaltes verdunkelt sich der ursprüngliche Sinn der Aufgabe; an Stelle einer Charakterfigur, wie der David noch eine war, tritt eine Meditation in Marmor zutage. Das Thema lautet nicht: Matthäus, sondern heißt: Michelagniolo-Laokoon. Mehr noch als in den reichen Bewegungskontrasten der Figur lebt in der Haltung des Kopfes die Erinnerung an Laokoon. Mühsam in ihrer Unfertigkeit dem Stein entragend, immer wieder von dem noch ungeformten Material verschluckt, bringt sie schon durch ihr zufälliges Äußere die Zerrissenheit ihrer seelischen Stimmung zu Erscheinung. So mag es in Michelagniolo selbst ausgesehen haben in jenem Sommer, als er mit seinem Schicksal haderte. Von Zorn und Ohnmacht überwältigt, entsanken ihm stets von neuem Hammer und Meißel. Von welcher Seite man auch das

Westlicher Teil des Deckengewölbes der Sixtinischen Kapelle.
Rom.

Werk betrachte, ob von der formalen oder auf den seelischen Gehalt hin, es bleibt das schmerzliche Bekenntnis einer Kraft, die geknickt wurde, gerade als sie sich entfalten wollte.

Inzwischen nahm das Schicksal seinen Fortgang. Und nichts malt so treffend den Charakter der beiden, des Papstes und Michelagniolos, als die Art, wie ihre Aussöhnung zustande kam. Nachdem Michelagniolo in Poggibonsi die ihm nachgesandten fünf päpstlichen Reiter so schnöde abgefertigt hatte, sah Julius II., daß er es mit einem jener Hitzköpfe zu tun hatte, auf deren Behandlung er sich verstand. Und willig lieh er sein Ohr Giuliano da San Gallo, dem alten Fürsprech des erzürnten Meisters. Aber Michelagniolos Zorn war noch nicht niedergebrannt. Und hinter seinem Zorn standen Furcht und Mißtrauen. Er wollte nicht zurück, weil er sich nicht getraute. Ein Antrag des Sultan Bajezid II., nach der Türkei zu kommen, um eine Brücke über das Goldene Horn zu schlagen, schien ihm ein Wink des Schicksals. Schwer nur stand er von dem Gedanken ab, als man ihm vorstellte, daß dieser Sultan im übrigen kunst- und bilderfeindlich sei. Selbst ein päpstliches Breve vom 8. Juli 1506 an die Florentiner Signoria konnte den furchtsamen Meister nicht zuversichtlich machen. Vielleicht war es mehr der heiße Boden Roms als die Nähe des Papstes, die ihn nach so unzweideutigen Worten des Wohlwollens, wie sie das Breve enthielt, für sein Leben fürchten ließ. Denn als der Papst auf seinem kühnen Kriegszug gegen die Bentivogli am 11. November 1506 in Bologna eingezogen war, machte sich Ende des Monats Michelagniolo mit Empfehlungen des päpstlichen Lieblingskardinals Alidosi von Pavia und des Kardinals von Volterra, eines Bruders des Gonfaloniere Soderini, nach Bologna auf, „a placar la grand' ira di Secondo", wie Ariost sagt. Der Papst saß bei Tische, als Michelagniolo kam, seine demütige Aufwartung zu machen. Ein wenig zur Abschreckung ließ er das Feuerwerk eines fingierten Zornes spielen, dann lenkte die ungeschickte Intervention eines Kardinals zugunsten des Künstlers die päpstliche Derbheit auf den Tischgenossen. Michelagniolo küßte den roten Pantoffel und erhielt gleich den Befehl, die große Erzstatue des Papstes für das Frontispiz von S. Petronio zu arbeiten.

Im sogenannten Pavaglione, dicht hinter der Kathedrale, schlug Michelagniolo seine Werkstatt auf. Der Papst, der bis zum 22. Februar 1507

in Bologna blieb, kam mehrmals den Künstler besuchen und ihm bei der Arbeit zusehen. Ende April war alles schon zum Guß vorbereitet. Aber das Gießen selbst war nicht Michelagniolos Sache, er erbat sich aus Florenz den Geschützgießer der Signoria Bernardino d'Antonio. In der Stadt sah es traurig aus. Die Pest wütete innerhalb der Mauern, und von außen drängten die Feinde, die fuorusciti, unter Annibale Bentivoglio heran. Der zurückgelassene päpstliche Legat, Kardinal Alidosi, mußte seine ganze Umsicht und Wachsamkeit aufbieten.

Das Unglück wollte, daß der Guß der Statue mißlang; nur bis an den Gürtel kam die Figur aus dem Ofen. Ma chi fa, falla — wer schafft, kann irren — entschuldigte Michelagniolo den Gießer, aber die nagende Ungeduld, nach Florenz zu kommen, wo die Seinen, namentlich Buonarroto auf ihn und seine Unterstützung warteten, quälte ihn nicht minder wie das Mißtrauen, das man in das Gelingen des Werkes setzte.

Im ersten Schrecken hatte er indessen doch zu schwarz gesehen. Der Schaden erwies sich nicht so groß; was in der Form stecken geblieben war, wurde neu gegossen, und nach sauberer Durchziselierung stand die Statue vom 15. Februar 1508 drei Tage lang zur öffentlichen Besichtigung in S. Petronio aus. Am 21. wurde sie aufgestellt.

Über dem Portal des Quercia, vor dem rohen Mauerkern der riesigen fünfschiffigen Anlage thronte der Papst in pontificalibus, noch bartlos, die Schlüssel Petri in der Linken und die Rechte halb segnend erhoben, halb drohend: „Sei weise, du Volk von Bologna!"

Das gewaltige, ungefähr 4 m hohe Erzbild hat nur wenige Jahre seinen Platz behaupten können. Als die Bentivogli 1511 wieder Herren der Stadt waren, wurde am 30. Dezember „die schönste Statue Italiens" herabgestürzt und unter Schimpfworten und Flüchen zerstückt. Man lieferte die Trümmer dem Meister der Artilleriewaffe, dem Herzog Alfonso von Ferrara, aus, der es zu einer großmächtigen Bombarde umgießen ließ, die „la Giulia" genannt, „dem Papste etwas vorblasen sollte". Nur den Kopf schaffte er auf seine Kunstkammer. Die Bologneser aber setzten einen gemalten Gott-Vater an die Stelle des verhaßten Papstes und schrieben darunter: scitote quoniam Deus ipse est dominus. So ist dieses Werk zugrunde gegangen, ohne eine Spur zu hinterlassen, denn auch der Porträtkopf ist aus der guardaroba des Herzogs verschwunden.

In größter Unbequemlichkeit und unter äußersten Anstrengungen hatte

Gott-Vater weist den Gestirnen die Bahn.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Michelagniolo gearbeitet, „und am Ende zweier Jahre, während welcher ich dort gewesen, fand ich, daß ich 4½ Dukaten erübrigt hatte". Wieder, wie in Rom, konnte allein künstlerischer Gewinn ihn entschädigen.

Noch einmal, nach zehn Jahren, in Bologna auf den Wegen seiner Jugend wandelnd, empfand er den stürmenden Anhauch, der von den Werken Jacopos della Quercia herüberwehte. Hatten ihm damals die formalen Motive Eindruck gemacht, so verstand er jetzt das Brausen des Geistes, der den Prophetengestalten ihr unruhvolles Leben gab, der in der Majestät Gott-Vaters sich offenbarte, der in den Szenen der Schöpfungsgeschichte sein leidenschaftliches Wesen trieb. Oft mag er an dem Portal, über dessen Giebel er schon im Geiste sein Erzbild leuchten sah, hinaufgeblickt und sich in die Reliefs Quercias vertieft haben, die so eindringlich und erschütternd die Trilogie von der Schöpfung, dem Sündenfall und dem Verderben der Welt erzählten, während im Schatten der Laibungen zum Rauschen der Schriftrollen der Chor der Propheten seine geheimnisvollen Weissagungen anstimmte.

Die Stunde war gekommen, die ihn zu ähnlichem Schaffen rief.

Als Giuliano da San Gallo seinen Schützling Michelagniolo dem Papste empfahl, konnte er ihn Sr. Heiligkeit nicht nur als den unbedingt Ersten der jungen Bildhauergeneration vorstellen, sondern auch auf ihn als den einzigen Freskomaler hinweisen, der nach dem Urteil der Signoria mit Leonardo da Vinci in die Schranken zu treten befähigt gefunden war. Freilich wußte San Gallo, daß in Michelagniolo doch nur der Bildhauer lebte, und so suggerierte er dem Papste die Idee des Grabmals. Für den Maler indessen hatte Julius II. seinen Plan selbst bei der Hand. Er dachte sich Michelagniolos zu bedienen, um die Kapelle seines Oheims Sixtus IV. vollenden zu lassen. Nur langsam, scheint es, gab er San Gallos Drängen nach, dem Bildhauer vor dem Maler Arbeit zu schaffen. Und wenn der Papst den Grabmalplan bei der ersten Schwierigkeit gleich ganz fallen ließ, so war neben sachlichen Gründen auch die aufgezwungene Vaterschaft des Gedankens im Spiel. Jetzt aber, nach Bologna, kam er auf seine eigene Idee zurück und ließ Michelagniolo wenig Muße, seine Angelegenheit in Florenz zu betreiben und die lang entbehrte Luft seiner Heimat zu atmen. Der Auftrag des Papstes, das Gewölbe der Sixtinischen Kapelle auszumalen, verwundete den Künstler an seiner gefährlichsten Stelle, indem sein Machtgefühl als Bildhauer angegriffen wurde. Er sah darin

nur einen neuen Streich Bramantes, seinen Ruhm als Künstler zu untergraben. Der Brief, den sein Freund Pietro Rosselli ihm am 10. Mai 1506, wenige Wochen nach der Flucht aus Rom, geschrieben hatte, stand ihm in lebendigster Erinnerung. „Heiliger Vater," hatte Bramante gesagt, „ich glaube, Michelagniolo ist zage, weil er noch nicht viel in gemalten Figuren gemacht hat, und hauptsächlich, weil die Figuren hoch und in Verkürzung zu machen sind: und das will was anderes heißen, als auf ebenem Grund malen." So sollte sein Können als Maler bloßgestellt werden. Was war zu machen? Neue Flucht? Aber „der Mann im Mantel" lähmte wie die Medusa mit seinem dämonischen Willen. Und jeder Ungehorsam hätte doch nur wieder geendet mit „dem Strick um den Hals" und dem Reuekuß auf den roten Pantoffel.

Diesmal hielt die Hand des Pontefice terribile den Störrischen fest. Und unter Qualen begibt sich Michelagniolo an das Werk, das seines Ruhmes hellstes Sternbild geblieben ist.

Die Decke der Sixtinischen Kapelle, ein flaches, über Lünetten ruhendes Tonnengewölbe ohne jede architektonische Gliederung, war ursprünglich in einfachster Weise dekoriert. Nach alter Tradition, die sich bis zu gewissen, halbrund schließenden Bilderrahmen verfolgen läßt, zeigte auch sie das azurblaue Himmelsgewölbe mit reich aufgezogener Sternenpracht. Doch hatte, wie es scheint, schon früh die vulkanische Tätigkeit des Bodens, auf dem der vatikanische Stadtteil gegründet ist, sich geregt und naturgemäß den Deckenspiegel am meisten angegriffen. Bereits 1504 ließ Julius II. eine gründliche Restauration des Baues vornehmen, „quum ipsa cappella ruinosa erat et tota conquassata", wie der Zeremonienmeister Paris de Grassis schreibt. Jetzt, 1508, mußte von neuem Hand angelegt werden, und damit wurde die Frage nach reicherer Ausschmückung der Decke dringend.

Für den Papst stand das Programm längst fest. Durchdrungen von der weltbeherrschenden Macht seines Amtes als primus episcopus, dessen höchste symbolische Handlung das Meßopfer war, wünschte er die Heilsgenossen Christi, die Apostel, als erlaucht thronende Teilnehmer dieser Meßopfer vor Augen zu haben. Ihre Plätze ergaben sich natürlicherweise in den großen Zwickeln zwischen den zwölf Fensterbogen. Die Wölbung selbst sollte aufgeteilt werden in ein Füllungssystem von Kreisen und von

Gott-Vater belebt Luft und Wasser.
Rom, Sixtinische Kapelle.

gerad- und übereck gestellten Quadraten. In ähnlicher Weise hatte Pinturicchio die Decke im Chor von S. Maria del Popolo mit den in den Zwickeln thronenden Kirchenvätern, den Medaillons der Evangelisten, den trapezförmigen Feldern mit den Sibyllen und der Krönung Mariä im Mittelachteck ausgeführt. Wie Sixtus IV. ging auch Julius II. von der praktischen Erwägung aus, daß eine reiche figürliche Ausmalung der Decke nur eine Qual und Halsverrenkung für jeden Betrachter sein müsse.

Allein die mächtig durch den Denkmalsentwurf geweckte und dann gewaltsam eingedämmte Schöpferlust Michelagniolos stand nun wieder vor der Zumutung sich zu befriedigen an einem Projekt, das zum größeren Teil architektonisch-ornamentale Scheinmalerei erforderte und dessen monumentale Ansprüche abermals jene zwölf Apostel waren, die ihm schon für den Florentiner Dom angeboten worden waren. Diesmal ließ sie sich nicht zurückstauen, dämonisch getrieben sich auszuströmen, schuf sie sich Platz ohne Rücksicht darauf, ob hier der glückliche Ort sei oder nicht, sich majestätisch zu offenbaren.

Während schon der Verputz an der Decke aufgetragen wurde und Staub und Lärm von den Gerüsten her die Kapelle erfüllte, daß zur Vigilie des Pfingstfestes die Kardinale kaum amtieren konnten, gelang es Michelagniolo, den Papst umzustimmen. „Das mit den Aposteln wird eine armselige Sache werden", stellte er Sr. Heiligkeit vor. Und der Papst, der wieder die Witterung für die Eruptivperiode des künstlerischen Genies bekundete, fertigte den leidenschaftlich Drängenden mit den schnellen Worten ab: mach, was du willst! Hier zeigt sich recht, wie die erhabene Kühnheit des einen den andern steigerte. Im ersten Feuer hätte der Papst am liebsten zerstört, wozu er selbst einst mitgewirkt hatte: jene ganze untere Wandzone, auf die unter Sixtus IV. die Quattrocentisten ihre Fresken gemalt hatten. Der zweite, leider gleich dem ersten verlorene Kontrakt vom Sommer 1508 bestimmte, daß wenigstens die neuen Malereien sich bis zu den „storie di sotto" erstrecken sollten. Damit wären die langweiligen Papstbildnisse zwischen den Fenstern fortgefallen, die einzigen Malereien, bei denen man sich die ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse des Raumes gern gefallen läßt.

Vom Papste zu freiem herrscherlichem Walten an dem Deckengewölbe ermächtigt, fand Michelagniolo das Was nicht allzu schwer zu bedenken.

Der Weg, den seine Phantasie bei der Erfindung des Stoffes zu beschreiten hatte, war ihm schon von seinen quattrocentistischen Vorgängern gewiesen. Das bis in scholastische Spitzfindigkeiten ausgearbeitete theologische Programm für den Zyklus der Wandfresken knüpfte an die von frühchristlicher Zeit her übliche Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Vorgänge an; ihm lag die altgebräuchliche Concordia veteris et novi testamenti zugrunde. Mit den drei wichtigsten Persönlichkeiten, mit Moses, Christus und Petrus, war das Drama der Heils- und Kirchengeschichte vorgeführt. Wenn hier in genau entsprechenden Begebenheiten die Erlösung der Menschheit aus den Banden der Sünde das Leitmotiv hergab, so lag es nahe, das Thema durch die Schilderung, wie die Sünde in die Welt kam, auszuführen und zu ergänzen. Dem Walten der Menschheit sub lege (Moses) und sub gratia (Christus) entsprach die Gegenüberstellung des frühsten Daseins ante legem.

In diesen Gedanken- und Vorstellungskreisen war Michelagniolo wie jedermann eingewöhnt und heimisch durch das geistliche Schauspiel, das in diesen Zeiten die theatralische Schaulust nicht nur Italiens befriedigte. Der Ausgang des 15. Jahrhunderts, die Jahre mithin, in die Michelagniolos entscheidende Jugendeindrücke fallen, haben eine jahrhundertlange Entwicklung des kirchlichen Schauspiels zu Ende gebracht. Das Repertoire ist in allen Einzelheiten festgelegt, nicht minder die Rollenverteilung und die Dekoration. Der bisher an den einzelnen kirchlichen Festen, namentlich am Weihnachts- und am Osterfest, zur Aufführung gelangte Stoff war längst im Wettstreit französischer, englischer, deutscher und einheimischer Dichter zu großen Zyklen zusammengeschmiedet worden, und wie für alles die Szenen- und Bilderfolge festgelegt war, so auch für die Uranfänge der Welt- und Menschheitsgeschichte. Weltschöpfung, Sündenfall und Geschichte Noahs bildeten eine Trilogie, in der die Gewalt und Güte des Weltschöpfers immer wieder an der Sündhaftigkeit der Kreatur zu Zorn und Strafe gereizt wurde. Und wenn für unser Empfinden die gewaltige Tragödie von dem verlorenen Paradies mit der Szene des trunkenen Noah in eine anstößige Burleske auszulaufen scheint, so vergessen wir, daß der berauschte Erzvater im 14. und 15. Jahrhundert ein Typus der Sünde war, und daß man in seiner Verspottung durch Cham einen tragischen Hinweis auf die zukünftige Verspottung Christi durch die Juden erblickte.

Kopf Gott-Vaters aus der Erschaffung der Erde.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Der vertrauten Sphäre des geistlichen Dramas entstammt auch jener majestätische Chor von Propheten und Sibyllen, den Michelagniolo vermittelnd zwischen das urzeitliche Drama von Weltschöpfung und Sündenfall und die schon im Lichte der Historie sich vollziehenden Erlösungstaten setzte. Der Chor der Propheten nahm im geistlichen Schauspiel einen hervorragenden Platz ein, nicht nur äußerlich, indem sie auf erhobener Tribüne in feierlichen Gewändern saßen, sondern auch rednerisch, da ihnen ein gewichtiger Teil des Dialoges zufiel. Ihre Prophezeiungen, zu denen vielfach ein Engel als Interlokutor sie aufforderte, schlugen die Brücke vom Alten zum Neuen Testamente. „Das Prophetenspiel wurde dadurch der Angelpunkt zwischen den beiden gewaltigen Szenenkreisen des Alten und Neuen Testamentes, der Mittel- und Scheidepunkt der ganzen Weltgeschichtsdarstellung."

Neben den Propheten aber war, und besonders auf italienischem Boden, die Tradition der Sibyllen lebendig geblieben. Die Cumäische, deren sagenhafte Beziehung zu Tarquinius und zur ältesten Geschichte Roms man aus Virgil kannte, trat an Popularität vor der Tiburtinischen zurück, die einst dem Kaiser Augustus die Erscheinung des Messias geweissagt. Allmählich aber war die Zahl der Sibyllen von dem das mittelalterliche Denken beherrschenden mathematisch-reinlichen Schematismus dem Zwölferverein der Apostel gleichwertig gegenübergestellt worden.

In den Rappresentazioni des Feo Belcari (1410—1484) haben wir die literarischen Belege dafür, daß Michelagniolo mit dem Stoffkreis seiner Deckenmalerei innerhalb der Grenzen der Tradition sich bewegte. Gern denken wir ihn uns als Zuschauer jenes kleinen Verkündigungsdramas, das Piero de' Medici, dem Sohne des pater patriae, gewidmet ist, und dessen bescheidene Handlung ein vielfältiger Chor von Propheten und Sibyllen durchschlingt.

Aber was will das besagen gegen die Fülle bildlicher Anregung, die dem jungen Meister so vielfach, bald begeisternd, bald abstoßend, vor Augen stand. Von der Magie, mit der ihn Quercias Gestalten umstrickten, ist schon die Rede gewesen. Aber auch die Heimat Florenz bot ihm Großes und Vorbildliches. Ghibertis goldgleißende Baptisteriumstür mit ihrem Rahmen alttestamentlicher Heroengestalten, Propheten und Sibyllen, Paolo Uccellos Fresken im grünen Kreuzgang von S. Maria Novella, von der Erschaffung der Tiere bis zur Verspottung Noahs

reichend, waren ihm von Jugend auf vertraut, wie die Propheten Donatellos, die ernst und hager aus den Nischen des Campanile herunterblickten. In der weiteren Umgebung seiner Vaterstadt hatte er an Giovanni Pisanos Kanzel in Pistoia vor allem die tief erregten Sibyllen bestaunt, in Pisa unter den luftigen Bogenhallen des Camposanto zu den trecentistisch gehäuften Kompositionen des Pietro di Puccio und, wohl spöttisch genug, zu der oberflächlichen Erzählungskunst des Benozzo Gozzoli aufgeblickt. An der Kathedrale von Orvieto, einer der Hauptstationen auf dem Reisewege zwischen Florenz und Rom, sah er auf den Vorsprüngen des mächtigen Erdgeschosses den gesamten Bilderkreis der Bibel in der anmutigen, leichtfließenden Schilderung der ausgereiften Gotik. Rom selbst bot ihm im Sibyllensaal der Torre Borgia, in der kürzlich erst von Pinturicchio vollendeten Decke des Chors von S. Maria del Popolo Muster einer schablonenhaften Typologie, die ihn lebhaft an die dekorativen Propheten-statistien seines Lehrers Ghirlandaio erinnern mochten oder an jene anonymen Florentiner Stecher, die serienweise die Ikonographie der Sibyllen und der Propheten im Anschluß an Botticellis Zeichenstil festgelegt hatten.

So sehr nun auch Abgrenzung und Ausgestaltung des Themas von der Tradition ihm angeboten wurden, so sah er sich doch in manchen Einzelheiten, z. B. in der Auswahl der Propheten und Sibyllen, auf sich selbst angewiesen. Wenn aber die neueste Forschung, die damals zeitgemäßen Wege scholastisch-theologischer Erklügelung aufs neue beschreitend, nicht irrgegangen ist, werden wir Michelagniolo allein die Durcharbeitung des gesamten Malprogramms nicht zumuten dürfen. Zugestanden, daß ihm bei der Prophetenauswahl die vier großen Jesaia, Jeremia, Hesekiel und Daniel sich von selbst darboten, so konnte er, der Ungelehrte, es nicht aus sich selbst wissen, daß Zacharias als Prophet, der auf den Einzug Christi hingewiesen, Joel als Verkündiger des Pfingstwunders, Jonas als das Sinnbild der Auferstehung den andern sogenannten kleinen Propheten vorzuziehen seien in einer Kapelle, in der die Feste der Karwoche vom Einzug Christi bis zur Auferstehung mit besonderem Pomp begangen wurden, in der bei Gelegenheit eines Konklave alltäglich die Messe des heiligen Geistes zelebriert wurde. Dahinter den beratenden Einfluß etwa des päpstlichen Zeremonienmeisters oder eines hochstehenden Prälaten anzunehmen, heißt keineswegs den Erfinderruhm Michelagniolos antasten.

Kopf des Adam aus der Erschaffung Adams.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Überhaupt muß dieser für jeden Einsichtigen in dem Wie, nicht in dem Was gesucht werden. Mit revolutionärem Trotz, in dem stolzesten Gefühl geistiger Unabhängigkeit hat Michelagniolo sich der Kontrolle des bisher gültigen christlichen Ideals entzogen. Unerschöpflich, allein aus den geheimnisvollen Quellen seines Genius, brach der Strom von Erfindung, der diese 343 Menschenleiber in wohl überlegter Anordnung, beseelt mit der parteilosen Liebe des großen Künstlers auf die 10000 Quadratfuß fassende Deckenwölbung wie auf das ihnen in Ewigkeit zugewiesene Eiland trug. Die Betrachtung der Einzelheiten wird noch manche Beziehung zu Zeitgenossen und Vorgängern aufdecken. Vasari rühmt Michelagniolos zähes, vielumfassendes Gedächtnis. „Er brauchte die Arbeiten anderer nur einmal zu sehen, um sie ganz zu behalten und sich ihrer in einer Weise zu bedienen, daß niemand es je gewahr wurde." Aber weit mehr zeigt sich die Eigenwilligkeit seiner Begabung in der bewußten Abkehr von allem Vorbildlichen. Die Selbstherausforderung seiner geistigen Kräfte – Vasari nennt es gelegentlich „tentare l'ingegno suo" – das war der Lebensnerv seines Schaffens. Die Sixtinische Decke offenbart den gewaltigen, mitreißenden Durchbruch seiner geheimsten Schöpferkraft.

Bereits in der architektonischen Einrüstung des Gewölbes bewährt sich Michelagniolos traditionslose Kühnheit. Mantegnas und Melozzos perspektivische Konstruktionen, auf denen die Illusionskunst des Correggio fußt, kamen mit ihrer konsequenten Optik und mit dem Übergewicht des Architektonischen über das Figürliche für Michelagniolo gar nicht in Betracht. Er baute vielmehr in den Deckenspiegel ein Rahmenwerk, das nur seinen mächtigen Figuren Ruhe- und Stützpunkte gewähren soll. Ohne Fundament ragt es in die Lüfte und negiert mit seinen strengen Senkrechten und Wagrechten die gegebene Konkavität der Decke. Er verzichtet auf jede perspektivische Folgerichtigkeit.

Zwischen den Stichkappen über den Fenstern errichtete Michelagniolo Marmorthrone, zwölf an der Zahl, auf denen in wechselnder Reihe die Propheten des Alten Testaments und die Sibyllen der heidnischen Überlieferung ihre Hochsitze angewiesen bekamen. Die kräftig vorgekröpften Seitenwangen dieser Throne verband er untereinander durch ein Rahmengesims und schlug über die Breite des Deckenspiegels hinüber und herüber glatte, tragfähige Spanngurte. Auf die Verkröpfungen selbst schickte er

eine Schar von nackten Jünglingen mit schweren Eichenlaubgewinden und erzenen Medaillons, die sie über der Mitte der Throne befestigen sollten. In die bald größeren, bald kleineren Felder der Mittelachse spannte er, Teppichen gleich, die Darstellungen von den geheimnisvollen Anfängen der Schöpfungsgeschichte bis zur Erneuerung des Bundes Gottes mit dem Erzvater, der die Sünde dem Menschengeschlecht weiter vererbt.

Die Rolle des Protagonisten in dieser mystisch-theologischen Welttrilogie fällt Gott-Vater zu, und namentlich in den beiden ersten orphischen Teilen konzentriert sich alles auf seine Gestalt.

Das Quattrocento steht hinsichtlich der Figur Gott-Vaters noch im Banne des Typus, den die Gotik ausgebildet. Langwallenden Haupthaars und Bartes wie der oberste aller Propheten, mit einem Ausdruck von Feierlichkeit, der an unbewegte Leere grenzt, thront er entweder in reich geschmückten hohenpriesterlichen Gewändern oder er bewegt sich in seiner Schöpfung mit dem togaartigen, auf die Füße wallenden Gewand, das als Bekleidung den Kompromiß der Gotik mit der Antike darstellt. So erscheint Gott-Vater noch bei Ghiberti auf der Paradiesestür. Von den sieben Kreisen des Empyreums umstrahlt, gleich einem Kometen einen Schweif von Engeln und Seraphim nach sich ziehend, mit der spitzen Kappe und dem Stabe des Hohenpriesters durchfährt er die Luft; einem antiken Peripatetiker nicht unähnlich durchwandelt er die Felsengründe des Paradieses lebenerweckend.

Der Gott, der Michelagniolo im Busen wohnte und tief sein Inneres erregte, war anders geartet als jener Ghiberti's, in dem noch das Höfisch-Repräsentative der Gotik nachklingt. Er war ein Weltschöpfer, ein Bildner des Alls, der im Sturm durchs Unendliche daherfahren, mit gewaltigen Armen Ordnung schaffen, mit einem Blick Gesetze geben, mit Donner und Blitz auch wieder zerstören konnte. Er war die Tat selbst. Eines solchen Gottes Ahnung hatte Savonarola in ihm geweckt durch das Echo des Alten Testamentes. Nun stand er vor der Aufgabe, diesem Gefühl, diesem erhabenen Gewölk seiner Phantasie Gestalt zu verleihen. Ein Satz aus der Heiligen Schrift leuchtete ihm vor auf dem dunklen Wege seines Schaffens: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn." Wie? Wenn nun er, der Künstler, sich selbst mit

Adam aus der Erschaffung Evas.
Rom, Sixtinische Kapelle.

seiner bildnerischen Kraft ekstatisch steigerte bis zu der Allmacht des Weltschöpfers? Und schon tauchten die Umrisse seiner Gottesgestalt vor ihm auf, alle Glieder gestrafft von Schöpferkraft, in rastlos eilender Bewegung und diese Bewegung gesammelt in den weit ausgreifenden Armen und den machtvoll formenden Händen. Den schöpferischen Dämon in sich selbst verkörperte Michelagniolo zu seinem Gottesideal.

Bewegung war die Manifestation dieses Gottes. Und die Wucht der Bewegung soll den Grad des Willens und der Anstrengung ausdrücken, die für das jeweilige Tagewerk aufzubieten war. Dem Text der Bibel gegenüber wahrt sich Michelagniolo, wie in allem, die Freiheit seiner Phantasie. Es ist eine verlorene Mühe, die bildlichen Darstellungen der Decke mit den Worten der Genesis in Übereinstimmung zu bringen. Überwunden ist die Abhängigkeit von der literarischen Vorlage, wie sie das Quattrocento beherrscht, abgestreift der bislang beliebte illustrative Charakter der bildlichen Darstellung.

Nicht darauf kommt es an zu zeigen, was, auf dem ersten Felde der Decke, der Demiurg mit seiner gewaltigen Gebärde erschafft. Die Leidenschaft, den Sturm des Schaffens sollen wir sehen, mitgerissen werden in das Brodeln der Urmassen, in die Richtungslosigkeit des Uralls, das kein Oben und kein Unten kennt, in das Chaos, in das der Weltschöpfer, ganz einsam mit sich bei diesem schwierigsten Anfang alles Schaffens, den ersten Ausgleich der Ordnung bringt: „Da schied Gott das Licht von der Finsternis."

Das Zerrissene und Auseinanderfahrende dieses Körpers, das die Glut des Willens und den Krampf der Anstrengung malt, wird bald von einer stark in sich zusammengerafften Haltung abgelöst, die mit der Energie des Befehls das Knappe und Streng-Gemessene teilt. Aus der Tiefe des Raumes heranbrausend, weist Gott-Vater mit ausgestreckten Armen den Gestirnen die ewige Bahn, und kaum gesehen, rauscht er auch schon wieder im Bogen der Tiefe zu, unter seiner segnenden Hand den ersten Pflanzenwuchs auf der harten Erdkruste weckend. Die doppelte Vorführung Gott-Vaters auf diesem Felde bedeutet keinen Rückfall in quattrocentistische Hilflosigkeit. Wie hier Gott-Vater erscheint, von vorn und vom Rücken gesehen, wird das Auge genötigt, die Kurve seiner Flugbahn zu verfolgen. Und während es blitzschnell diese Kurve beschreibt, entdeckt es mit Staunen, daß Gott-Vater ein neues Werk bereits vollendet hat und schon weit fort

auf dem Fluge zu unbekannten Fernen ist. Nie wieder ist die Illusion der Bewegung so vollkommen erreicht worden und noch dazu einer, deren Schnelligkeit nicht nachzurechnen ist.

Ihr rasendes Tempo hat sich auf dem dritten Felde zu einem geruhsamen Schweben verlangsamt. Einem silbernen Gewölk gleich neigt sich Gott-Vater zur Erde, und aus seinen segnend geöffneten Händen quillt ein Strom von Leben, der Luft, Wasser und Erde mit „webenden und lebendigen Tieren" bevölkert. Der erste Teil der Trilogie ist geschlossen.

Die Quattrocentisten nahmen keinen Anstoß, einen einmal geschaffenen Typus völlig unverändert, sogar auf derselben Bildfläche zu wiederholen. So hat Ghiberti seinen von Engeln umschwebten und den auf Erden wandelnden Gott-Vater unbedenklich immer aufs neue verwandt. Michelagniolos Weltschöpfer formt sich um von Bild zu Bild; die Anstrengung und das Maß des Schaffens wandeln auch das Physische der Erscheinung. Zuerst blitzt aus dem Dunkel nur der weiße Bart von dem zurückgeworfenen Haupt, dann wird dies Antlitz mit den gebieterischen Brauen, dem wehenden Haar und dem wallenden Bart sichtbar, und nun leuchtet es mild und segnend in dem schneeigen Silber frischen Greisentums. Auch die Aktion der Hände wird abgespannter. Vom gewaltigen Griff und Schub geht sie über in den befehlenden Wink und klingt ab zu einem sanften Öffnen, das gleichsam eine unsichtbare Kraft, ein Fluidum freiwerden läßt. So entspricht auch der Gestus verschiedenen Altersstufen, durch die Michelagniolo seine Gottesgestalt leitet. Die Tage der Schöpfung zählten gewiß nicht nur vierundzwanzig Stunden.

Endlich ist auch die Gewandung herangezogen, die großen Schöpfungsakte zu charakterisieren. Dabei fällt natürlich dem Mantel vor dem hemdartigen Untergewand die Rolle des Exponenten zu. Sein faltiges Geschlinge auf dem ersten Bilde macht mit der großgeschwungenen Kurve den Sturm der Elemente sichtbar. Erst allmählich bauscht er sich auf zur luftigen Behausung für das himmlische Gefolge. Im Wogen des Chaos boten die flatternden Falten dafür keinen Platz. Auch bei der wilden Fahrt die Sonnenbahn entlang wird dies himmlische Gesinde nur halb übermütig, halb scheu, mitgerissen. Seiner dienenden Rolle kann es erst bei ruhigerem Schweben genügen. Es hebt, trägt und stützt die greise Allmacht.

Jacopo della Quercia. Erschaffung Evas.
Bologna, S. Petronio.

Entfaltet zu majestätischer Gefolgschaft, unter das Zelt des weitgebauschten Herrschermantels geschmiegt, erscheint es auf dem Bilde der Schöpfung Adams, das der Trilogie zweiten Teil einleitet. Die Bühne wird belebter; die ersten sichtbaren Geschöpfe Gottes nehmen unser Interesse gefangen, und bald verdrängen sie die Gestalt des Schöpfers gänzlich.

Den linken Arm wie ausruhend um den Nacken eines frauenhaften Engels gelegt, nähert sich Gott-Vater sanftrauschenden Fluges der dunkeln Erdscholle, auf der Adam im Schlafe lag. Schon die Annäherung der Gottheit überströmt ihn mit ungeahntem Leben. Wenn es vom weit entgegengestreckten Zeigefinger Gottes in die noch schwerfällig auf das Knie gestützte Hand Adams überspringt als animalische Kraft, so ergießt es sich als seelisches Bewußtwerden aus den lichtquellenden Vaterblicken in die Augen Adams, die es groß geöffnet wie durstige Schalen trinken. Ghiberti begnügte sich noch, die Hilflosigkeit des Erwachenden darzustellen, den Gott-Vater an der Hand langsam aufrichtet. Michelagniolo bewegt sich auf Quercias Bahnen. Aber wenn Quercia den Abschluß des Vorganges, das staunende Begreifen Adams, gibt, so führt uns Michelagniolo zu den Quellen dieses Schöpfungsaktes, wo das Unbewußte noch das Bewußte überflutet. Man hat die Unziemlichkeit des Gebarens gerügt, das Adam in der heiligen Nähe bekundet, und es damit entschuldigt, daß er aus dem Nichts komme, „ohne Staunen, weil ohne Erinnerung" (C. Justi). Aber ist die Gebärde eines Erwachenden naturgetreuer zu geben, oder verstößt dieses angezogene Bein, dieser aufgestützte Arm gegen das Geziemende? Der Adel dieser Glieder erinnert an antike Giebelfiguren Phidiasischen Gepräges, etwa an jenen Kephalos (oder Olympos?) aus dem Ostgiebel des Parthenon, der auch im Motiv Michelagniolos Adam verwandt ist.

Bei der Schöpfung Evas betritt Gott-Vater zum erstenmal die Erde. Seine hohe, leicht gebeugte Gestalt füllt den ganzen Raum vom felsigen Boden bis an das Firmament. Dicht umhüllt ihn die weite Masse des Mantels. Nur die rechte Hand greift heraus, und unter der Magie ihrer sanften Hebung entsteigt anbetend Eva der Rippe des schlafenden Adams. Mit der fast grämlichen Greisenhaftigkeit Gott-Vaters kontrastiert die blühende Fülle dieser beiden Geschöpfe. Und wieder bilden sie unter sich einen Gegensatz, der durchaus nicht das Geschlechtliche allein be-

rührt. In der Ungebundenheit und Üppigkeit des Paradieses ist Adam zu einem muskelstarken Burschen gediehen. Wie Sturm einen Baum zusammenwirft, so hat der Schlaf ihn gefällt. Ein Wurzelknorren gibt ihm Halt. Wie er hier in die Trunkenheit des Schlafes gefallen ist, bietet er weit mehr das Bild eines unziemlich Hingewälzten als dort, wo er mühselig aus der Bewußtlosigkeit auftaucht. Dagegen weiß Eva mit dem sicheren Instinkt der Frau den Augenblick zu erfassen, der sie — übrigens mit wohltuender Undeutlichkeit — ins Dasein stellt. Ihr Schmuck sind ihre Haare und ihre Demut, die fern von Berechnung nichts als der unwillkürliche Tribut ist, den ihr frauliches Gefühl dem Überirdischen darbringt. Wenn ihre Fülle und ihre Stämmigkeit ihre Anmut beeinträchtigen, so wird sie damit doch die rechte Augenweide ihres derben Paradiesgesellen sein.

Unverweilt spitzt sich das Drama zur Tragödie. Unter dem Baum der Erkenntnis, hier ein vulgärer italienischer Feigenbaum mit kräftigem Stamm, emporgewachsen aus dem dürren Felsboden dieser Einöde von Paradies, nimmt das Paar die von der Schlange gepriesene Frucht. Blitzschnell ist der Versuchung das Unterliegen gefolgt. Aufspringend greift Adam in die fruchtschweren Zweige des Baumes, während Eva nur halb aus der wohligen Ruhe ihres Lagerns sich herumwendet und großen, unbewegten Blickes die verhängnisvolle Frucht von der Schlange sich in die Hand drücken läßt. Auf demselben Bilde noch erblickt man die Strafe. Aus der Tiefe schwebt „mit bloßem, hauendem Schwert" der Engel herbei, der die zerknirschten Sünder aus dem Paradiese treibt.

Zum erstenmal erscheint in dieser Szenenfolge bei Michelagniolo der nackte weibliche Körper. Wer diese Eva, vor allem die unter dem Feigenbaum gelagerte, vorurteilsfrei betrachtet, muß die immer aufs neue sich erhebenden Stimmen Lügen strafen, die Michelagniolos Unempfänglichkeit für die Reize der Frauengestalt behaupten.

In den Anfällen seiner verzweifelten Selbstanklagen, die wie nichts sein gestörtes seelisches Gleichgewicht verraten, hat der Meister die unschätzbaren Zeugnisse vernichtet, die uns den jungen Michelagniolo mit seiner gesteigerten Blutwärme kennen gelehrt hätten. Nur in einigen, wie durch einen Zufall erhaltenen Gedichten pocht hörbar die heiße Leidenschaft der Jugend. Es sind Liebesgedichte, rein und unverstellt in ihrem Empfinden, in denen

Eva aus dem Sündenfall.
Rom, Sixtinische Kapelle.

die Sehnsucht ungestillter Liebe klagt. Zu schwerblütig, um gleich Raffael in seliger Selbstverlorenheit zu empfinden, „wie süß das Joch war und die Kette deiner weißen Arme um meinen Hals geschlungen", hat Michelagniolo doch diesen Kelch des Lebens nicht vorübergehen lassen. Die kauernde Eva der Sixtinischen Decke kann nicht das Geschöpf eines Künstlers sein, der nur für das Ewig-Männliche ein offenes Auge und ein gesteigertes Empfinden besaß. Wie überall, ging Michelagniolo auch hier aufs Typische, das er mit Einseitigkeit festhielt, um so mehr als es der Gegenstand erforderte. Seiner typischen Vorstellung von der Frau als Mutter entsprach die Eva der Bibel, „die Mutter alles Lebendigen". Für die Nuancen des Individuellen, für die Zwischenstufen von Jungfrau zu Mutter, auf denen Raffael mit den zärtlichen Blicken eines Liebhabers verweilte, hatte Michelagniolo als Mensch wie als Künstler gleich wenig Sinn.

Die bisher folgerichtig sich abwickelnde Handlung wird zu Beginn des dritten Teils der Trilogie merkwürdig unterbrochen. Statt der Sündflut, die dem Sündenfall zu folgen hätte, erblickt man bereits das Dankopfer Noahs, dem dann erst, auf einem größeren Felde der Decke, die Schilderung der alles begrabenden Wasserflut angegliedert ist. Räumliche Rücksichten haben Michelagniolo in erster Linie zu dieser Umstellung veranlaßt. Die architektonische Disposition der Decke ergab an diesem Teil nur noch ein größeres Feld, das für die figurenreichste Komposition bestimmt bleiben mußte. Der kühne Umstoß der historischen Kontinuität hat aber auch eine innere Rechtfertigung. Die Vernichtung der sündigen Menschheit steht im Mittelpunkt des dramatischen Interesses, nachdem die Sünde einmal in die Welt gekommen ist. In ihr bebt der Wille des Gewaltigen nach, der, seit Vollendung seines Werkes, für immer von der Weltbühne abgetreten ist. Als ein ewiges Schreckbild soll sie der sündigen Menschheit vor Augen stehen. Der unerbittlich strenge Ethiker in Michelagniolo berauschte sich an dieser Manifestation der zürnenden Allmacht; daneben erschien ihm das Dankopfer Noahs, dem allzubald der neue Sündentrieb selbst dieses Auserwählten folgt, unbeträchtlich.

Seiner Phantasie war die Vorstellung einer solchen plötzlich hereinbrechenden, alles vernichtenden Wasserflut geläufig. Jenen denkwürdigen 21. September 1494 wird er miterlebt haben, als Savonarola den angstvoll beklommenen Zuhörern mit furchtbarer Betonung sein Ecce ego ad-

ducam aquas super terram — siehe, ich will eine Sündflut mit Wasser kommen lassen auf Erden — entgegenschleuderte. War doch vielleicht diese Predigt der erste Anstoß zu seiner Flucht nach Bologna. Wenig mehr als ein Jahr darauf, im Dezember 1495, war die Schreckenskunde von der großen Überschwemmung Roms nach Florenz gedrungen. Ein rasender Sturm hatte die Wasser vor sich hergetrieben, in ihren Betten waren die Leute von der Flut überrascht worden; bis in die Nacht gellten die Hilfeschreie. Gegen Ende des Jubeljahres 1500 erlebte Michelagniolo selbst in Rom ein Hochwasser, das den Weg nach dem Vatikan abschnitt und mit seinen Fluten in viele Häuser und Kirchen drang.

Nach guter florentinischer Erzählerweise macht Michelagniolo den Vorgang anschaulich, indem er ihn episodenhaft zerstückelt. Sehr wirkungsvoll als Illusionseffekt bewährt sich das Aufsteigen der Menge aus der Tiefe zur Höhe der kahlen Felsplatte, wo nur ein kahler Baum im Winde ächzt. Das Nackte, das vorwiegt, ist verbunden mit Zutaten quattrocentistisch naiver Einzelheiten. Kleiderbündel, eine Bratpfanne, ein umgekehrter Schemel mit Bratspieß und irdenem Küchengerät werden nicht anders heraufgeschleppt wie Kinder, Kranke und Hilflose. Mit ihrem Maultier, dem einzigen Vierfüßler auf dem ganzen Bilde, ist eine Familie geflüchtet; vom Rücken des Tieres herab hängt der Vater das Kind der Mutter um den Hals, eine Umdichtung ins Profane der Flucht nach Ägypten. Rechts ragt eine ebenfalls kahle, nur von Baumgestrüpp bewachsene Felsklippe aus den strudelnden Wassern. Flüchtlinge, die das nackte Leben darauf gerettet, kauern unter einem Notzelt, das ein Mantel, zwischen dürre Baumäste ausgespannt, abgibt. In der Mitte, nach der Tiefe des Bildes zu, kämpft ein Nachen mit dem Sturm. Die Not der Insassen wächst, weil Heranschwimmende sich an den Rand klammern, wodurch das Fahrzeug umzuschlagen droht. So stemmen sich denn die Männer drinnen gegen den inneren Rand des Kahns, das Kentern zu verhindern, während andere auf die Zudringenden einschlagen. Angst, Verzweiflung und dumpfe Ergebung, wohin man blickt. Nur hinten schwimmt sicher und festgefügt die Arche Noahs, aus deren einzigem Fenster der Patriarch den weißen Bart und den entsetzt abwehrenden Arm streckt. Aber zu seinen Füßen auf dem ringsum laufenden Bord des Fahrzeuges kämpft die geängstigte Kreatur um ihr Leben. Wie in den Versen Dantes der Wirbelsturm der Hölle hörbar braust, so sieht man hier allenthalben, an flattern-

Die Sündflut.
Rom, Sixtinische Kapelle.

den Gewandstücken, an wehendem Laub und tiefgebogenen Stämmen die Entfesselung des Elementes.

In dieser viel zu wenig beachteten Komposition, einer altbiblischen Parallele zum Jüngsten Gericht, muß auf einige sehr schöne Gruppendetails hingewiesen werden. Eine Frau, im wehenden Mantel ihr Jüngstes bergend, während das Ältere ihr Bein umklammert, zwei angstvoll sich umschlingende Jünglinge, vom Rücken gesehen, dicht vor ihr, ein älterer Mann, der den bewußtlosen Körper seines der Flut entrissenen Sohnes auf die Klippe rechts schleppt, sind herrliche Konzeptionen einer rein plastisch erfindenden und gestaltenden Phantasie.

Sehr glücklich hat man die beiden kleinen Felder, die die Sündflut in ihre Mitte nehmen, mit den Flügeln eines Triptychons verglichen, wodurch denn Michelagniolos scheinbare Willkür in der chronologischen Folgerichtigkeit aufs neue erklärt und gerechtfertigt scheint. Ihnen gegenüber erlahmt ein wenig unser Interesse. Sie sind für die Augen und für den Geschmack einer Zeit berechnet, über deren Naivität wir hinausgewachsen sind. Die Schilderung eines altjüdischen Brandopfers unter genauer Berücksichtigung der Vorschriften des Leviticus (3. Mos. 3, 6–11), die Darstellung eines dem Italiener von jeher fremden Lasters von symbolischem Schwergewicht und tragischer Folge befriedigten die Schaulust damals mehr als heute. Eingehende Sachlichkeit war hier das Haupterfordernis. Das Neue, das Michelagniolo brachte, bestand darin, daß er die Vorgänge antikisch, d. h. soviel wie möglich in nackten Figuren darstellte. Das gab Unverhülltheiten, an denen sein künstlerischer Ernst keinen Anstoß nahm. Die Lüsternheit der falschen vergognosi zu berücksichtigen, wäre ihm nie in den Sinn gekommen.

Der Gedankeninhalt der Decke führt nun zu den vier Zwickelbildern in den Gewölbeecken. Viermal rettet Gott sein auserwähltes Volk aus der Gefahr völliger Vernichtung, zur Stärkung gleichsam der Zuversicht auf die einstige Erlösung. Drei von diesen Befreiungstaten gehörten zu den beliebtesten Vorwürfen des Quattrocento. Im Florenz des 15. Jahrhunderts galten David und Judith nicht nur als Sinnbilder republikanischer Unabhängigkeit, die statuarisch verherrlicht wurden; die ausführliche Schilderung ihrer Taten schmückte auch die Truhen der Bürgerhäuser, und ein ganzes Volk von Cassonemalern, mit Francesco

Peſellino an der Spitze, hatte ſeine zierliche Kunſt dafür in Bewegung geſetzt. Wie in der Anordnung der Vulgata dem Buche Judith die Hiſtorie der Königin Eſther folgte, ſo ſchloß ſich im Stoffgebiet der Caſſonemaler an die Bluttat der Bethulierin die liſtige Rache der ſchönen Jüdin.

Michelagniolo ſah ſich vor die Aufgabe geſtellt, den bisher epiſodiſch ausgebreiteten Stoff, bei deſſen Herrichtung man mit Behagen ins einzelne gegangen war, auf die knappe Notwendigkeit hin zu ſchürzen, weil ihm ein ebenſo kärglich bemeſſener, wie in ſeiner äußeren Geſtaltung ungünſtiger Raum zur Verfügung ſtand. Indem er alles beiſeite ſchob, was Dekoration und Statiſten ehedem beanſprucht hatten, gelang es ihm, auf einer ſhakeſpeareſch vereinfachten Bühne das Drama in ſeiner ſpannendſten Situation zu packen. So iſt David dargeſtellt, wie er, mit gewaltigem Schritt über den gefällten Philiſter hinwegſetzend, zum entſcheidenden Schwerthieb ausholt, ehe noch der Rieſe von ſeinem ungefügen Fall ſich erheben kann. So ſehen wir Judith in der atemloſen Stille der Nacht ſich rüſten zu dem gefährlichen Schluß ihres Wageſtückes, dem Gang durch das ſchlafende Heer des Feindes. Während ſie über das abgeſchlagene Haupt, das die Magd in einer Schüſſel auf dem Kopf trägt, ein Tuch wirft, muß ſie, wie unter dem Zwang eines kalten Schauders, das eigene Antlitz rückwärts wenden zu dem Lager, auf dem der verſtümmelte Leichnam liegt mit angezogenem Bein, als wollte er aufſpringen, und mit dem grauſenhaften Arm, der ins Leere nach der Mörderhand packt, die ihr Werk ſchon getan. Wer denkt noch an die Judith Botticellis, die leichtfüßig mit Schwert und Ölzweig durch den lachenden Morgen ſchreitet, wenn Michagniolo die Schauer ſeiner Macbethſzene aufſteigen läßt!

Und ſhakeſpeareſch (es gibt kein bezeichnenderes Wort) in der Gedrungenheit ſeines Geſchehens iſt auch der gemalte Dreiakter von Eſthers Liſt und Rache. Suſans Königspalaſt iſt reduziert zu einem kahlen Schlafraum, in dem der König auf einer Pritſche liegt. Zwei Kämmerer leſen ihm „in der Nacht, da er nicht ſchlafen konnte", die Chronika und die Hiſtorien. Eilends ſchickt er Haman vors Tor, Mardochai die lange ſchuldigen Ehren zu erweiſen. Gegenüber in einem ebenſo ſchmuckloſen Raum hat Eſther dem König und Haman das Mahl gerichtet. Die Schüſſeln ſind abgetragen, als ſchrecklichen Nachtiſch ſchleudert ſie Haman ihre Anklage ins Geſicht. „Haman aber entſetzte ſich vor dem Könige

Hamans Bestrafung.
Rom, Sixtinische Kapelle.

und der Königin". In der Mitte des Bildes ist Hamans Los erfüllt. Gekreuzigt hängt er im Hofe seines eignen Hauses an jenem Baum, den er, fünfzig Ellen hoch, für Mardochai bestimmt hatte. Kompositionell erneut sich hier im kleinen, was an den drei letzten Feldern der Wölbung im großen beobachtet wurde. Wir haben wieder eine triptychonartige Anordnung, ohne Rücksicht auf historische Kontinuität und Einheit des Raumes. Wie dort das große Weltverderben, mußte hier die Figur Hamans in den Mittelpunkt des Geschehens treten, und diese Erwägung von kühner dramatischer Wirksamkeit triumphiert mit Recht über die epische Folgerichtigkeit und die illustrative Genauigkeit.

Nicht in der Ausführung, aber in der Idee schließt sich etwas seltsam diesen drei Rettungen die Aufrichtung der ehernen Schlange an, mit der Jehova gleichsam seinen übereilten Zorn unschädlich macht. Der Gruppe der Geheilten, die ihre zerbissenen Glieder dem ehernen Wahrbild entgegenstrecken, ist ein wilder Menschenknäuel der von den feurigen Ungetümen Verfolgten gegenübergestellt. So mögen sich die Sünder eines Danteschen Höllenkreises vorbeigewälzt haben. Laokoontische Gruppen in wilder Flucht und Auflösung.

In diesen Eckbildern entfesselte Michelagniolo seine ganze dramatische Kraft. Puppenspielen gleichen daneben die Cassoni der Quattrocentisten und puppenhaft sind ihre goldstrotzenden Gewänder alla franzese gegen die monumentale Einfachheit, die Michelagniolo allein möglich erschien. Er reißt uns mitten hinein in den Strudel des Geschehens, weil er hier wie überall, um Francesco Berni zu wiederholen, die Dinge selbst gibt, während die andern in Worten schwelgen.

Und doch sind diese Historien, die in ihrer künstlerischen Natur mit den Mittelfeldern ein Ganzes bilden, gleichsam die Fortsetzung von jenen darstellen, noch nicht das Höchste, zu dem der Genius sich in diesem Werke aufgeschwungen.

Nicht immer — so mag man die Idee des Künstlers weiterdenken — offenbart sich Gott den Seinen in sichtbaren Heilswundern und durch den Arm der Schwachen und Zarten. Mit dunkler Weissagung und zündendem Prophetenwort ist er mächtig bei seinem Volke und weist es hin durch dumpfer Zeiten Druck auf die einstige Erlösung.

Es ist kein Zufall, daß die Propheten und Sibyllen die räumlich größten

Figuren in dem Kosmos der Decke sind. Das kunstvolle architektonische Rahmenwerk scheint nur erdacht, um sie zur Geltung zu bringen. An ihrer Stelle hatte der ursprüngliche Plan die zwölf Apostel vorgesehen, deren Monotonie Michelagniolo jetzt durch den Wechsel von Männer- und Frauengestalten aufhob. Mit ihnen hat sich die Phantasie des Künstlers für die versunkene Statuenwelt des Juliusdenkmals entschädigt.

In Jeremias hat man Michelagniolos Selbstbildnis zu erkennen geglaubt. Das ist ein Unding, wenn man sich den noch nicht Vierzigjährigen neben diesem Greis mit dem rinnenden weißen Bart vorstellt. Doch steckt dahinter das richtige Gefühl, daß Michelagniolo in dieser hehren Versammlung als Wahlverwandter ebenbürtig Sitz und Stimme erhalten könnte.

Michelagniolo wußte, daß prophetische Menschen sehr leidende Menschen sind, zu einem Leben verurteilt, das dem der Schwalben unter dem Gewitterhimmel gleicht. Das Prophetische in ihnen sind ihre Schmerzen, und die Gabe des Schmerzes ward ihnen als verhängnisvolles Geschenk von der Gottheit verliehen. Sie haben diesen Besitz gemein mit den Dichtern, den Künstlern, den Philosophen, mit den Menschen einer feineren und tieferen Geistigkeit. Wie denn schon Platon bei dieser Art von Menschen den melancholischen Untergrund der Seele erkannt hat. Wenn einer, so gehörte Michelagniolo zu ihnen:

Denn die Schmerzen zu fühlen, Du verleihst es,
Du ermissest die Tiefe jeder Wunde,
Ach! und wie schwach ich sei, o Herr, Du weißt es.

Die seltsamen Sinnestäuschungen, die ihn mehr als einmal in seinem Leben zu unerklärlicher Flucht trieben, die Gesichte, die seine bis zur Hellseherei gesteigerte Einbildungskraft zu seiner eigenen Angst und Qual hervorbrachte, die Stimmungen, denen er sich so oft widerstandslos hingab, hingeben mußte unter dem Zwang seiner Natur — floß dies alles nicht aus dem gleichen, geheimnisdunkeln Quell, dem auch das Prophetische entstieg? Wenn Michelagniolo in seinem Gott-Vater die bewußte, zu höchster Energie gespannte Kraft, die in ihm selber mächtig war, verkörperte, so gestaltete er hier in den Propheten und Sibyllen das unbewußt die Tiefen der Seelen aufrüttelnde Dämonische, das sich den Menschen nur als Gefäß seiner Gärungen ausersehen hat.

Die Macht dieses Unbewußten erscheint in höchster Entfaltung erst da,

Jonas.
Rom, Sixtinische Kapelle.

wo sie über die gebrechliche Kreatur hinaus sich an einem Geschlechte von heldenhaftem Wuchs, von unzerstörbarer Lebensfülle erprobt. Und so denken wir angesichts dieser einsam thronenden Zwölfzahl an ragende Bergeshäupter, bald sonnig angeblitzt, bald wolkig umdüstert, von jedem Sturmwind heimgesucht, doch auch umweht von der unaussprechlichen Stille der Höhen.

Die Schranken der Tradition bannten nicht die Erfindungskraft. Michelagniolo wirft die landläufigen Attribute, die pedantischen Kostümvorschriften, die traditionelle Altersstufe, diese ganze mittelalterliche Rollenverteilung und Inszenierung mit revolutionärem Ungestüm über den Haufen. Was sollen ihm Schablonen, wo er Eigenes aus sich herauszustellen hat? Dabei mag ihn auch der Eigensinn des Neuerers um jeden Preis geplagt haben, wenn er zum Beispiel die immer jugendlich gebildete cumäische Sibylle just zu der ältesten und verwittertsten umgestaltet hat.

Diesen Geschöpfen einer Phantasie, die alle Fesseln der Überlieferung abgestreift hat, darf man nicht mit literarischen Belegen zu nahe treten. Kein Vers aus den Prophetenbüchern der Bibel enthält den Zauberspruch, der die Seelen dieser Einsamen plötzlich erschlösse. Was Bibel und Legende ihm boten, benutzte Michelagniolo zur Grundlage eines Charaktergemäldes, für dessen Einzelheiten er seine Phantasie nach eigener Inspiration walten ließ. Ich wähle Jonas und Jeremias, um zu zeigen, wie Michelagniolo im Einzelfall zu Werke ging; Gestalten nicht nur von großartiger Beseelung, sondern auch von starker Gegensätzlichkeit, gleichsam die beiden Pole, zwischen denen die Erregungskurve der andern schwingt.

Nach der Schrift flieht Jonas vor dem Herrn, weil er die Menschen fürchtet, denen er sagen soll: es sind noch vierzig Tage, so wird Ninive untergehen. Er ist der widerwillig Berufene, und selbst nach seiner Läuterung im Bauche des Walfisches bleibt er ein Aufbegehrender, der es nicht verwinden kann, daß Gottes Barmherzigkeit seine Prophezeiung zuschanden macht; „billig zürne ich bis an den Tod". Bis an die äußerste Grenze der Jugendlichkeit ging Michelagniolo mit seinen Körperformen, um dies Gemüt voll gärender Unreife zur Erscheinung zu bringen. Fast unbekleidet, mit nackten Armen und Beinen, wie er dem Meere und seinem gräßlichen Gefängnis entronnen ist, wirft sich der Prophet auf seinem Sitze wie auf einem Uferfelsblock zurück, sein Haupt trotzt empor, und dem geöffneten Munde entströmen leidenschaftliche Worte, die wir

aus den erregt nachrechnenden Händen erraten: „billig zürne ich bis an den Tod". Der Knabe im Hintergrunde weicht zurück im Schrecken über diese Unbotmäßigkeit; sein Genosse mit mädchenhaften Zügen aus den kolossalen Windungen des Fisches nur mit Kopf und Schulter hervortauchend, deutet niedergeschlagenen Blickes das göttliche Erbarmen an, das sowohl dem zürnenden Propheten wie der verlorenen Stadt da unten gilt. Der Fisch, ein Riesendelphin, und die Kürbisstaude stehen mit dem Vorgang in keiner Verbindung; sie weisen nur symbolisch darauf hin, wen wir vor uns haben. Wieder, wie stets bei Michelagniolo, ein Charakterbild statt einer Situation.

War Jonas ganz Aufruhr, so ist Jeremias ganz Zusammenbruch. Versteintes Leiden. Der Figur liegt der herzzerreißende Jammer der Klagelieder, nicht der grollende Donner des „Buches Jeremia" zugrunde. „Ich bin ein elender Mann, der die Rute seines Grimmes sehen muß." Aber Michelagniolos Jeremias hat keine Worte; die Hand verschließt den Mund. Nur der darunter hervorquellende weiße Bart strömt in Bächen, wie sie den Augen nie entstürzen könnten. Alles Leid drückt die vornübergesunkene Haltung aus. Willenlos, wie die tote Hand Christi auf der römischen Pietà, verfängt sich die Linke in der Falte des über die Knie gelegten Prophetenmantels. Der Gliederbau zeigt keinen schwächlichen Greis, der sich in Klagen ergießt, es ist der Prophet, der Erwählte, den Gott gemacht hat „wider dies Volk zur festen ehernen Mauer". An seinen Füßen die Stiefel deuten auf seine Wanderpredigerschaft: „so begürte nun Deine Lenden und mache Dich auf und predige ihnen alles, was ich Dir heiße." Man sieht, aus wie genauer Bibelkenntnis die einzelnen Züge dem Meister sich darboten. Aber die Beschwörungsformel, die solche Gestalten leibhaftig erstehen ließ, raunte ihm niemand zu als sein Genius allein.

Bei den Sibyllen versagte die Anregung schriftlicher Überlieferung. Wo andere nach einem Halt gesucht hätten, scheint Michelagniolo dieser völligen Ungebundenheit doppelt froh gewesen zu sein. Er teilte sich seinen Sibyllenchor in Halbchöre von zwei Alten und drei Jungen. Die beiden Alten, die phrygische und die cumäische Sibylle, zeigen bei immer noch mächtiger Körperlichkeit die Spuren ihrer hohen Jahre. Die Zeiten der Ekstase sind einer entrückten Beschaulichkeit gewichen. Sie lesen, und ihre Gedanken graben sich tief und tiefer in die vieldeutige Weisheit der

Jeremias.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Kopf des Jeremias.
Rom, Sixtinische Kapelle.

alten Bücher. Die dürre Persica muß sich das Buch dicht vor die trüben Augen halten. Eingehüllt in Gewand und Mantel, wehrt sie sich gegen das Fröſteln des Alters. Die Cumäa, verwittert, aber noch immer ein mächtiges Frauenbild, rückt ab von ihrem Buche, weil das Greisentum sie weitsichtig gemacht hat. Ungebrochen in der Kraft ihrer Arme und unermattet hält sie den schweren Folianten:

. . . es rauscht wie ein Sturmwind,
Wenn sich ein Folioblatt dieser Annalen bewegt . . .

Und der zahnlose Mund murmelt gewohnheitsgemäß mit.

Wie hell leuchtet dagegen im Glanz seiner Schönheit das jugendliche Dreigestirn der Delphica, der Erythräa und der Libyca. Auf die delphische Sibylle paßt, was Raffael neben die Poesie schrieb: numine afflatur. Der Anhauch des Göttlichen trifft sie und wandelt sie mit allen ihren Organen um in ein Gefäß, Atherisches zu bergen. Der schwere Mantel selbst wird zum leicht geschwellten Segel. Aufgeschreckt, wendet sie das Antlitz herum; die groß verträumten Augen entschleiern sich dem Schauen. In ihrer Sphäre von Orakelgeheimnis nimmt die Delphica einen Platz für sich ein.

Ihre Genossinnen erscheinen mehr wie jugendliche Gegenstücke zu den lesenden Alten. Auch sie sind mit ihren Folianten beschäftigt. Die Erythräa macht in der Dämmerung eine Pause, bis ihr der Knabe die Leuchte angezündet; aber unersättlich weiterzulesen, überfliegt ihr Blick das verschwommene Blatt, und ihre Hand prüft, wieviel ihr noch zu lesen bleibt. Die Wendung ihres Körpers ins Profil möchte daher stammen, daß sie das Buch lange auf den Knien gehalten und es bei eintretender Nacht auf das Pult gelegt hat, über dem die Ampel in Ketten hängt.

Die Libyca führt in die goldige Morgenstunde. Ihr Haar ist prächtig und künstlich geordnet, aber sie läßt sich nicht Zeit, ihr grünes Samtgewand anzulegen. Nur in Rock und Mieder, mit nackten Schultern und bloßen Armen greift sie schon hinter sich zu dem gewichtigen Rätselbuch, das den Tag über ihre Beschäftigung sein soll. Dabei zeigt sie sich in einem prachtvollen, sehr verwickelten Kontrapost.

Damit sollen keine Beschreibungen gegeben sein, nur Anregungen, in welcher Richtung Michelagniolos Motiv jedesmal zu suchen sei. Auch wo ihm, wie bei den Propheten, die literarische Unterlage manchen Anhalt bot, ist er stets von einem formalen Motiv, das ihn reizte, ausgegangen.

Diese Figuren bleiben gelegentlich die Antwort schuldig auf die heikeln Fragen gelehrter Inquisitoren; dem künstlerisch Genießenden offenbaren sie sich allmählich restlos in ihrer Herrlichkeit.

Die Kunst lebendig zu charakterisieren erschöpft sich bei ihnen nicht an Gestus und Mimik; auch das Gewand wird Träger und Ausdruck der Empfindung. Dabei ist es frei von den Absonderlichkeiten und der Überladenheit mit Schmuck, die das Quattrocento liebte. Auch darin waren für Michelagniolo Savonarolas Worte maßgebend. „Die heiligen Gestalten, hatte der Mönch gesagt, sollen über die gewöhnliche Natur erhaben und als solche typisch kenntlich gemacht werden; ihre Tracht soll ernst und schmucklos sein und der antiken Zeit entsprechen, in welcher sie lebten." Hie und da Fransen am Saume der Mäntel, eine bescheidene Verzierung am Halsausschnitt, ein Gurtband, eine Agraffe ist alles, was der Meister sich gestattete. Nur die Erythräa und mehr noch die Libyca zeigen bei reicherer Kostümierung die kunstreiche Frisur und den gewählten Kopfputz, ganz im Geschmack des Leonardo da Vinci. Soviel Schönheit und Jugend durfte des Schmuckes und der Pracht nicht entbehren. Und Michelagniolo verstand sich wohl darauf. Es war noch nicht lange her, daß er sein Herz an jene reizende Bolognesin verloren hatte, deren Blumenkranz, deren Miederband „mit goldener Spitze" und deren „schön verknüpfter Gürtel" seine Phantasie beunruhigten. Das beredtste Stück der Gewandung bei Michelagniolo ist der Mantel. Wie er im Sturm von der Schulter flattert, in großen Bauschen die Figur umwallt, in Wulsten halb umgeschlagen auf den Knien liegt oder erwärmend den Sitzenden einhüllt — immer erläutert er das Maß von Erregung oder von Ruhe, das seinen Träger erfüllt.

Zuletzt müssen auch die stets paarweise den Einzelgestalten zugesellten Begleitfiguren die oft geheimnisvoll umschleierte Gedankenwelt des Meisters aufhellen. Teils sind sie Gebilde jenes echt florentinischen Sinnes für die umgebende Wirklichkeit, Nachfahren jener donatellesken Putten, deren Beschäftigungen sie übernommen haben, während sie ihre erotenhafte Ausstaffierung abstreiften. Dann erkennt man in ihnen am richtigsten Prophetenschüler und Gehilfen der Sibyllen. Wir finden diese Knaben verschiedenen Alters in allen Rollen vom geduldig zuwartenden, geschäftig dienenden bis zum nacheifernden Genossen ihrer Einsamkeit. Sie zünden die Lampe an, schleppen Bücher und Rollen herbei, stützen als lebendiges

Die libyſche Sibylle.
Rom, Sixtiniſche Kapelle.

Kopf der libyschen Sibylle.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Pult den schweren Folianten, sie lesen selbst, ereifern sich disputierend und weisen den träumend versunkenen Meister auf das Herannahende. Teils aber auch dienen sie dazu, in einem Doppelecho die Stimmung der Hauptfigur deutlich nachhallen zu lassen. Dann wandeln sie ihre Tracht, ihr Geschlecht und ihr Alter; an die Stelle der nackten Knaben treten mehr verhüllte Gestalten mädchenhaften Aussehens und die jugendfrohe Unbekümmertheit jener mäßigt sich zu inniger Teilnahme weiblicher Gereiftheit. So belehrt die zarte Gestalt neben Ezechiel den Propheten mit erhobenem Finger über das Nahen der himmlischen Vision; so haben wir schon bei Jonas in dem „edlen Mädchenkopf, von reichem feinem, goldblondem Gelock umrahmt", das Bild des Mitleids erkannt; so sind die wie in Trauergewänder gehüllten Begleiterinnen des Jeremias als die Witwe Zion, deren Schmuck all dahin ist, und als Rahel, die „über ihre Kinder weinet und will sich nicht trösten lassen", mit Recht gedeutet worden.

Die Anordnung dieser zwölf majestätischen Gestalten ist gewiß nach einem bestimmten Gesetz, nach einem wohl erfundenen Rhythmus vorgenommen worden. Wen aber verlangt es davon zu wissen? Jede zieht uns tief hinein in ihre Einsamkeit. Ohne ein Gefühl von Nachbarschaft oder von Zusammenhang sitzen sie auf ihrem Thron, der wie eine Tempelcella sie umschließt, jede in ihrer eigenen Atmosphäre, in stolzer unzugänglicher Abgeschiedenheit.

Aus den Regionen der wetternden Schöpfungsmacht, aus den Bezirken einsamer Gottesschauer geht es hinab in die Niederungen des Daseins, zu den unerleuchtet dahinlebenden Geschlechtern. Auf die Bilder machtvollen, gesteigerten Einzeldaseins folgen Gruppen dicht gedrängten Beisammenseins. Sie haben in den Stichkappen und Lünetten ihren Platz erhalten. Das grelle Licht der Fenster unter ihnen rückt sie in einen Dämmer, der den Eindruck von Abgeschlossenheit und gedämpftem Leben noch steigert. Hier hat Michelagniolo die unter dem dumpfen Druck der Alltäglichkeit auf die Erlösung harrenden Geschlechter dargestellt. Diese Gruppen sind bekannt unter dem Namen der „Vorfahren Christi"; es ist das Geschlecht, aus dem der Messias ersteht. Das 1. Kapitel des Matthäusevangeliums gab dem Künstler die lange Namenreihe, und er verzeichnete sie auf Inschrifttafeln über den Scheiteln der Fenster. Aber aus der toten Aufzählung des Genealogikers hat Michelagniolo eine Folge

höchst lebendiger Familienszenen geschaffen, deren Intimität, ja Indiskretion ein neues Zeugnis dafür ist, daß die fast mürrische Abgeschlossenheit ihm nur, während er arbeitete, ein Bedürfnis war und daß er für das Familienleben zum mindesten offene Augen hatte.

Freilich was er in der eigenen Familie gesehen und erlebt hatte, konnte ihn nicht zum unbedingten Lobredner und Idylliker machen. Die Stiefmutter Lucrezia, die 1485 zu den noch unerwachsenen Kindern — das jüngste, Giovan Simone, war erst vierjährig — ins Haus kam, wird keinen leichten Stand, wie sie alle, mit Lodovico gehabt haben, der, ohne rechte Beschäftigung, nie aus den Nahrungssorgen herauskam, dabei anspruchsvoll für sich war, zum Zorn neigend und gern in seinem Müßiggang einen Klatsch auf der Gasse weitergab. Da mag es denn oft unwirtlich genug zur winterlichen Regenzeit in den kahlen Räumen der Via Anguillara ausgesehen haben. Und Jugendeindrücke pflegen sich festzusetzen. Indessen hat Michelagniolo keineswegs mit solchen Erinnerungen seine künstlerische Phantasie allein genährt. Ihr strömte aus der heimatlichen Dichtung ein befruchtender Quell hinzu. Die von Dante an den verschiedensten Stellen der Commedia liebevoll ausgemalten Familienbilder haben zu diesen „Vorfahren Christi" vielfach den Künstler unmittelbar angeregt. Auch hier hat sich Michelagniolo indessen nicht etwa zum Illustrator Dantes herabgelassen, vielmehr stieg ihm aus Dantes Schilderungen ein Reichtum bildkünstlerischer Anschauung hervor, dessen sich seine Gestaltungskraft mit Leidenschaft und in immer neuen Gruppierungen bemächtigte. So formte er schließlich das zu toten Namen erstarrte Geschlechtsregister des Evangelisten in lebensvolle Gruppenbilder um, zu denen die eigenen Altvorderen im Urteil des heimischen Dichters die schlichten Beispiele häuslichen Daseins lieferten.

Dabei rührt es uns zu sehen, wie Michelagniolo, der immer mit seinem Gesinde sich herumschlug, der stets ohne rechte Pflege und Sorge gelebt hat, hier das Lob der Frau als der besorgten Hausmutter anstimmt. Überall spielt die Frau die bevorzugte Rolle. Sie sorgt und sinnt, kocht, spinnt und näht, wiegt die Kinder, spielt mit ihnen und schützt sie vor dem väterlichen Unwillen. Sie trägt geduldig die großen und kleinen Lasten des Lebens und begnügt sich, wenn es zur Ruhe geht, mit dem schlechtesten Platz. In wunderbarer Laune hat der Meister die Paare verkettet und oft einer jungen und kräftigen Frau einen mürrischen oder gar

Erythräische Sibylle, Teilstück.
Rom, Sixtinische Kapelle.

zänkischen Alten beigesellt. Aber auch unter den gleichaltrigen Gatten herrscht wenig Zärtlichkeit. Nicht einmal in den Flitterwochen ist der junge Ehemann geduldig, seiner Frau die Zeit zur Toilette und zu bescheidenem Putz zu lassen. So sitzen denn die Paare mit den Kindern gleichgültig oder sorgenvoll, dabei sauber und bescheiden angetan, leicht fröstelnd in ihren trüben Kammern, deren Anspruchslosigkeit noch heutigen Tages kennzeichnend für den Italiener ist.

Schildern die Lünetten das seßhafte Familienleben, so stellen die Stichkappen das wandernde Hauswesen dar. Gewiß suggerierte die dreieckige Form dem Künstler die Idee des Zeltes, in dem bei einbrechender Nacht Schutz und Ruhe gesucht wird. Überaus treffend und glücklich hat Carl Justi diese acht Gruppen Schatten genannt, die die heilige Familie voraussendet. Hat doch auf Flucht und Wanderschaft Christus selbst seine ersten Kindertage zugebracht. Zu Schlaf und Ruhe klingt hier alles Leben ab.

Mit diesen gedämpften Melodien und lang aushallenden Akkorden durfte der Meister schließen. Denn nun führten die Quattrocentofresken der Wandzone seinen Gedanken von der Erlösung der Welt in der großen Parallele Moses und Christus zu Ende. Aber so wenig hatte seine Schöpferlust Genüge getan, so wenig sich seine Erfindungskraft verausgabt, daß er noch eine Nebenwelt dekorativer Figuren über den architektonischen Rahmen des Ganzen verteilte.

Von diesen Gestalten ist die Schar jener zwanzig nackten Jünglinge, die über den Verkröpfungen der Marmorthrone ihren gefährdeten Platz erhalten haben, von jeher die Augenweide aller Künstler gewesen. Es sind Idealisierungen des schönen römischen Menschenschlages, wie man ihn noch heute, wenn auch mehr in das umliegende Gebirge zurückgezogen, antrifft. Diese Jünglinge vereinen Geschmeidigkeit mit sanfter Fülle und Rundung der Glieder. Die Glut der römischen Sonne hat ihre Haut gebräunt; da oben auf ihrer luftigen Höhe spielt der Wind mit ihren schwarzen Haaren. Mit Aufbietung ihrer ganzen Geschicklichkeit sind sie bei ihrem schwierigen Werk. Auf engstem Platze müssen sie sich mitsamt den schweren Säcken von Eichenlaub unterbringen, dazu noch, halb sitzend, halb kniend, mit den Tüchern und Bändern hantieren, an denen die massiven Bronzemedaillons hängen. Bei einigen weckt Mühe

und Gefahr den ganzen Übermut der Jugend. Jauchzende Rufe erschallen und lassen andere, die schweigsam, ein wenig ängstlich fast, bei der Arbeit sind, neugierig den Kopf wenden. Den meisten steht die Anstrengung auf dem Gesicht geschrieben, sie fühlen sich nicht sicher da oben, spähen mit großen Augen um sich und in die Tiefe, suchen Halt in den verwickeltsten Stellungen. Endlich machen auch einige ermüdet, ja erschöpft Rast, nur noch einen halben Blick hinübersendend zu den Kameraden oder gleichgültig vor Mattigkeit in die Tiefe blinzelnd.

Man hat den zumeist abgespannten Ausdruck dieser Jünglinge wohl bemerkt und zu seiner Erklärung Dinge herangezogen, die in den Kunstwerken selbst keine Rechtfertigung finden. Schon unter den Zeitgenossen erregte Michelagniolo mit der Schaustellung so unverhüllten Jugendreizes Kopfschütteln und Anstoß. Papst Hadrian VI., ein sittenstrenger Nordländer, zeigte sich empört, die Messe „in einer Badstube" zelebrieren zu sollen. Und Condivi, Michelagniolos Schüler und Biograph, glaubte den geliebten Meister noch spät entschuldigen zu müssen: „auch die Schönheit des Körpers hat er geliebt als einer, der sie auf das beste kennt, und dermaßen hat er sie geliebt, daß dies gewissen fleischlich gesinnten Menschen, welche keine andere Liebe zur Schönheit begreifen als eine lüsterne und schandbare, Ursache gegeben hat, von ihm Übles zu denken." Diese Stelle zielte natürlich nicht auf den ehrbar-pedantischen Utrechter Professor, der von seinen Büchern in ein ihm ganz fremdes Land gerufen wurde, den lachenden Erben Leos X. zu spielen — Condivi wollte vielmehr der Gehässigkeit des ausschweifenden Pietro Aretino wirksam entgegentreten. Aber sein Zusatz: nie habe er Michelagniolo anders über die Liebe reden gehört „als wie es sich bei Platon geschrieben finde", gab just dem Verdachte Nahrung, den Pietro Aretino so zynisch ausgesprochen hat. Es lag für die modernen Liebhaber erotischer Zwischenstufen so nah, mit diesem Hinweis auf Platon höchst unplatonische Zärtlichkeiten zwischen dem Meister und den Urbildern jener Jünglinge zu wittern. Man wies auf die sonderbare Neigung hin, die der alte Papst Julius zu jungen Männern ganz offen zur Schau trug. Wie reich waren die Beispiele, daß ein altes griechisches Nationallaster in dieser antikischen Zeit wieder aufgelebt war.

Es ist hier noch nicht der Ort, von Michelagniolos Liebe zu reden. Aber es muß gesagt werden, daß, unbeschadet ihrer Kompetenz, diejenigen, die hier Eros sein Werk treiben sahen und deutlich die stark griechisch und

Kopf der Cumäiſchen Sibylle.
Rom, Sixtiniſche Kapelle.

platoniſch parfümierte Luft zu ſpüren vermeinten, den Meiſter falſch interpretiert haben. Gewiß hat Michelagniolo keine ſchöneren Jünglingskörper gebildet als dieſe, und gewiß ſind ſie gemalt von einem, der liebend ſich verlor, aber an die Schönheit der Form, und der mit der Liebe des Künſtlers bei der Sache, nicht bei der Perſon oder gar bei dem Modell verweilt hat. Der Platon, der Michelagniolo kannte, lehrte ihn, in der ſchönen Erſcheinung das Abbild der Gottheit ſelbſt zu lieben, er lehrte ihn Abkehrung und Verzicht, nicht Verlangen und die Luſt der blöden Sinne.

Die Melancholie, die ſo vielen von ihnen eigen iſt, wird nicht erklärt mit der frühreifen Schwermut, die zum Beiſpiel Cellini ſeinem Luſtknäbchen Paolino zu vertreiben ſuchte, indem er ihm auf ſeinem Jagdhörnchen eins vorblies. Sie iſt nur der Ausdruck körperlicher Ermattung, aber, wie alles bei Michelagniolo, von einer Wucht und Tiefe, daß ſie für uns ins Geiſtige umzuſchlagen ſcheint. Qui donc, fragt Théophile Gautier,

Qui donc les courbe ainsi puisqu'ils sont aussi forts?
C'est qu'ils portent un poids à fatiguer Alcide:
Ils portent ta pensée, ô maître, sur leurs dos;
Sous un entablement jamais Cariatide
Ne tendit son épaule à de plus lourds fardeaux . . . .

Kinderpaare, geflügelt oder nicht, Variationen jener anmutigen, Amor und Pſyche genannten Gruppe auf dem Kapitol, erſcheinen häufig als Eckgruppen in der römiſchen Sarkophagplaſtik. Michelagniolo griff das Motiv auf und ſtellte je ein nacktes Pärchen unter die Verkröpfungen der Prophetenthrone. Ihre Aufgabe iſt zu ſtützen und zu tragen, und ſie nehmen es zuerſt ziemlich ernſt mit dieſer Pflicht. Bald aber merken ſie, daß die Laſt auch ohne ihr Zutun ſich hält, und in kindlicher Art machen ſie miteinander Bekanntſchaft, umarmen ſich, bis ein kleiner Zwiſt ſie entzweit, werden wieder vertraulich. Schließlich in ihrer Ungeduld probieren ſie auf dem engen Raum ein Tänzchen, das ſich im Übermut zu immer ſchwierigeren Touren und Verſchlingungen ſteigert.

In dieſen Gruppen klingt noch die Auffaſſung des Quattrocento von der idylliſchen Heiterkeit der Antike nach. Niemand nahm Anſtoß, daß neben den ernſten Propheten und den begeiſterten Sibyllen dieſe Marmor-

kinder ihre Ausgelassenheiten treiben. Ganz wie auf Donatellos Kanzeln in San Lorenzo, wo über der Passion Christi ein Kinderbacchanal seine Lust austollt. Ihre lediglich dekorative Funktion wird künstlerisch dadurch gewahrt, daß sie, grau in grau, die Steinfarbe des Marmors nachahmen und daß sie als strenge Gegenstücke an jedem der zwölf Throne angebracht sind.

Von der Antike gleichfalls eingegeben sind die nackten Gestalten, die auf den abschüssigen Rändern der Zwickelschenkel in den kompliziertesten Stellungen eine Lagerung suchen. Hier liegt die Idee eines Giebelschmuckes zugrunde, wie ihn mit ausruhenden Eroten Donatello an dem Sakramentstabernakel für San Pietro verwandt hatte. Und ähnlich waren solche Akte von Giuliano da San Gallo an der Decke der Vorhalle der Sakristei von Sto. Spirito in Florenz bereits angebracht worden. Michelagniolo aber stellt sich die Situation dieser Männer in ihrer ganzen natürlichen Gewagtheit vor; auf der Seite wie auf den Rücken gelagert, mit den Beinen sich stemmend oder kniend, müssen sie mühsam ihren Halt suchen. Unerschöpflich ist der Meister im Aussinnen einer Körperhaltung, die den Aufenthalt auf dieser unmöglichsten aller Giebelflächen wenigstens denkbar erscheinen läßt. Abgemalt in Fleisch und Blut, wären diese Gestalten unerträglich gewesen; in der dunkeln Tönung von Bronzefiguren nimmt man sie willig hin als das geistreiche Spiel einer dekorativen Phantasie.

In die Welt des realen Scheins führen als Schluß des Ganzen die Knaben zurück, die unter den Namensschildern der Throne ebenfalls mehr in freier Weise stehen, als daß sie sie stützen. Kräftige Gestalten, in denen Motive aus dem jugendlichen Schaffen des Meisters fortzuleben scheinen. Manch einer von ihnen wäre unschwer zu einem David, selbst zu einem jugendlichen Herkules umzugestalten.

Die Reliefs auf den großen Bronzemedaillons, die von den Jünglingen über den Thronen befestigt werden, hat zum größten Teil die Zeit verwischt. Nur an einigen noch ist deutlich, daß in ihnen Szenen aus dem Alten Testament dargestellt sind, die in die historische Umgebung der Propheten führen. Aber im Gegensatz zu den Eckzwickeln verwenden sie, wo irgend angängig, antike Rüstungen und antikes Kostüm als ferneres Zeichen, aus welchem Geiste sie mit dem ganzen dekorativ-ornamentalen Apparat des Werkes stammen.

Begleitfigur des Propheten Ezechiel.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Das sonst unbedingte Lob des Riesenwerkes hat öfters eine Einschränkung erfahren im Hinblick auf die Farbengebung. Man will dieses dünne und blasse Kolorit nicht gelten lassen; der Vorwurf, Michelagniolo habe sich um die Farbe nicht gekümmert, sei als Maler von bedenklicher Rückständigkeit, will nicht verstummen.

Freilich muß enttäuscht werden, wer hier Farbigkeit und Leuchtkraft sucht, wie sie Andrea del Sarto oder gar die Venezianer gepflegt haben. Sollte aber diese Fülle von Gestalten aus so beträchtlicher Höhe sich dem Blick klar und unverwirrt zeigen, so mußte überall und immer die Farbe in den Dienst der Form gestellt werden. Und mit vollem künstlerischem Bewußtsein hat Michelagniolo sich dieser Notwendigkeit gefügt. Leuchtkraft und Buntheit wären auf einer so großen Fläche nur verwirrend gewesen. Dafür lösen sich aus einem feinen, grauen Gesamtton weiche, gebrochene Farben: ein mattes Grün, Lila, während die aufdringlichen Töne: das scharfe Florentiner Blau, das leuchtende Kirschrot nur selten, Gold nur versuchsweise angewandt wurden.

Hauptträger der Farbe waren in dieser Komposition nicht sowohl die Gewänder, wie die nackten Gestalten. In kraftvollem, warmem, bis zum Rötlichen nüanciertem Braun leuchten diese Leiber. Daneben tritt, klar und deutlich gliedernd, die weißliche Helle des Marmorrahmenwerkes. Alles von dieser bestimmten und doch zarten Harmonie Ablenkende ist mit feinstem Takt vermieden. Auch die Zeit hat abstimmend und bleichend gewirkt. Und so erhält man den Eindruck einer gedämpften Farbigkeit, die Maler, wie Overbeck, mit einer Aquarelle vergleichen konnten.

„Ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben", sagt Goethe, „kann man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein Mensch vermag." Noch dazu soll, nach Condivi, Michelagniolo die ganze Arbeit in zwanzig Monaten ohne jede fremde Hilfe vollendet haben. Dies Wunder rückt, wie die meisten, in den Bereich menschlicher Begreifbarkeit, natürlich ohne daß unser Staunen dadurch vermindert würde, wenn wir die Dokumente befragen. Sie modifizieren Condivis Angabe, aber sie bestätigen sie auch wieder.

Nach der eigenhändigen Aufzeichnung Michelagniolos begann die Arbeit für die Decke am 10. Mai 1508. Zunächst handelt es sich um die Vorbereitungen. Natürlich konnte die Hauptkapelle des päpstlichen Palastes

nicht auf Jahre hinaus geschlossen werden. Zwar nahm es Julius II. zum Schrecken seines Zeremonienmeisters wenig genau mit der persönlichen Repräsentation selbst bei hohen kirchlichen Festen. Wenn überhaupt, wohnte er am liebsten ungesehen in dem kleinen vergitterten Chörlein in der Mauerwand des Presbyteriums den Funktionen bei. „Armis potius et ducis partibus exercendis quam relligioni natus", wie Raffael Maffei ihn schildert, hätte der Papst seinem Schützling die Kapelle gern eingeräumt. Um so weniger waren die Kardinäle gewillt, sich ihr Hausrecht schmälern zu lassen, am wenigsten von einem armen Teufel, wie einem Frescante, der ihnen im Grunde nicht viel mehr galt als irgendein Spaßmacher.

Die geschickte Aufstellung des Gerüstes, die Michelagniolo selbst angab, ermöglichte die Fortsetzung der Gottesdienste, deren regelmäßige Abhaltung bis zum Aufbruch des Papstes im August 1510 bezeugt ist. Der große und umständliche Aufbau, das Herunterschlagen der alten Schicht und das Auftragen des neuen Intonaco währte bis Ende Juli 1508. Inzwischen sah sich Michelagniolo nach Gehilfen für das große und ungewohnte Werk um. Seine Augen wandten sich dabei nach Florenz, der hohen Schule aller Freskomalerei, wo er zudem bekannt war und seine persönlichen Beziehungen hatte. Den Unterhändler machte sein Jugendfreund Granacci, der denn auch fünf Gehilfen anwarb, unter denen Bugiardini als Praktiker und Bastiano da San Gallo, zubenannt Aristotile, als ein Neffe des Architekten und Beschützers Michelagniolos nennenswert sind.

Während dies alles im Gange war und zugleich der Papst gedrängt wurde, von der „Armlichkeit" des ursprünglichen Plans mit den zwölf Aposteln abzugehen, brütete Michelagniolos Geist schon über der Ausgestaltung seiner Gedanken.

Die Disposition des Ganzen stand ihm ohne Zweifel von Anfang an klar vor Augen. Wie das Einzelne Gestalt gewann, lehren die Zeichnungen. Den ersten Gedanken pflegt der Meister ganz flüchtig, fast ausnahmslos in Feder zu notieren. In schnellen Umrissen wird nur die allgemeine Anordnung skizziert. Nun folgen die Details, sorgfältig in roter oder in schwarzer Kreide ausgeführte Kopf- und Hand-, Arm- und Beinstudien, Überschneidungen, Verkürzungen. Den Extremitäten des Körpers, Armen und Beinen, in denen die allgemeine Bewegung sich ausströmt,

Jacob und Joseph. Lünette.
Rom, Sixtinische Kapelle.

schenkt er die aufmerksamste Beachtung. Und wie er als Bildhauer von kleinen, skizzenhaften Modellen gleich zur Ausführung im Block überging, so scheint er von diesen Studienblättern gleich den Riesenschritt zu den Kartons gewagt zu haben. Leider ist uns keiner erhalten geblieben. An einzelnen Stellen des Maueransatzes sieht man noch die Nägelspuren der Pause; auch sind noch reichlich die in den frischen Kalk eingerissenen Konturen sichtbar.

Im Herbst oder Winter 1508 fing Michelagniolo die eigentliche Arbeit an. War es freiwillige oder von den Kardinälen erzwungene Rücksicht, genug, er begann mit dem Teil der Decke, die über dem durch Marmorschranken abgesonderten Laienraum sich wölbt. Hierdurch ergab sich die Notwendigkeit, die Geschichten der Genesis in umgekehrter Reihenfolge zu malen. Hätte er an dieser Stelle mit dem Schöpfer Himmels und der Erden den Anfang gemacht, so wären unziemlicherweise die Geschichten von der Sündhaftigkeit des Menschengeschlechtes und seinem Untergange über dem Priesterraum, die Schande Noahs gar über dem Altar sichtbar gewesen.

Auch Condivi bezeugt, daß die Arbeit hier im östlichen Teile begann und zwar mit der Sündflut – ein neuer Beweis, daß Michelagniolo dieses große Bild als Mitte eines Triptychons auffaßte, das vor den Seitenbildern in Angriff genommen wurde. Kaum hatte er's vollendet, so kamen bittere Enttäuschungen.

Unerfahren in der Freskomalerei, die er in seinen Knabenjahren unter Ghirlandaios Leitung wohl erlernt, seitdem aber nicht mehr geübt hatte, scheint Michelagniolo großes Vertrauen in die praktischen Kenntnisse seiner Gehilfen gesetzt zu haben. Bald aber erwies es sich, daß eine Natur wie die seine mit Gehilfen nicht auskommen konnte. Man weiß nicht, was ihn im einzelnen bestimmte, ihnen den Abschied zu geben, noch dazu einen so schroffen, wenn es wahr ist, daß er die Kapelle einfach vor ihnen verschloß; aber der Umstand, daß er auch späterhin nur Handlanger und Steinmetzen um sich geduldet hat, lehrt uns hier schon die Despotie seiner Meisterschaft vorauszusetzen. Es war ein Bedürfnis nach künstlerischer Alleinherrschaft, das ebensosehr in den hohen Anforderungen, die er an sich selbst stellte, wie in dem tiefen Mißtrauen seines Gemüts begründet war. Bis auf Giovanni Michi, der kaum mehr als ein Farbenreiber war, verließen sie ihn alle, wie es den Anschein hat, ungekränkt. Es ist

nicht möglich, sichere Spuren ihrer kurzen Tätigkeit an der Decke nachzuweisen.

So allein auf sich gestellt, fand er sich schwer mit dem Technischen zurecht. Kaum aufgetragen und in Mühen vollendet, zeigte die Malerei Schimmelansatz. Giuliano da San Gallo, der gerade wieder in Rom anwesend war, tröstete seinen verzweifelten Schützling und belehrte ihn, daß der porösere römische Kalk weniger Wasserzusatz bedürfe als der härtere florentinische.

Endlich blieben auch die päpstlichen Ratenzahlungen aus; aber bei dem stockenden Gang seiner Arbeit wagte Michelagniolo nicht mit Forderungen zu kommen. Das Malen, schrieb er den 27. Januar an seinen Vater, sei nicht seine Profession. „E pur perdo el tempo mio sanza frutto."

Der Verzweiflung, wie so oft, folgte auch hier als Reaktion eine Periode zähester Arbeit. In mächtigem Fluß strömt Michelagniolos Schaffen dahin ohne Pause, ohne Erholung von Ende Januar 1509 bis August 1510. Von Hause kommen Briefe, die ihn belästigen; Cassandra, Lodovicos verwitwete Schwägerin, klagt und will ihre Mitgift ausgezahlt haben. Lodovico, immer in Verzweiflung, wenn er zahlen soll, schreibt angstvoll an Michelagniolo. Michelagniolo verzichtet auf die Hinterlassenschaft seines Onkels — und malt. Giovansimone, der Bruder, bezeigt Ungebühr gegen den alten Lodovico; Michelagniolo versetzt ihm brieflich einige Fußtritte — und malt weiter. In Florenz verbreitet sich die Nachricht von des Meisters plötzlichem Tode; „das hat wenig auf sich, denn ich lebe ja noch", antwortet er; „ich bemühe mich zu arbeiten, soviel ich kann."

Vielleicht wäre das Riesenwerk in einem Gusse zu Ende geführt worden, wenn nicht der Bruch des Papstes mit Louis XII. im August 1510 auch in Michelagniolos Arbeit eingegriffen hätte. Was war dem Papste jetzt die Sixtinische Decke, wo seine Macht auf dem Spiele stand? Die Zahlungen stockten wieder, und Michelagniolo mußte sich zweimal im September und im Dezember 1510 auf die Reise ins päpstliche Hauptquartier nach Bologna machen. Jedesmal erhielt er die Anweisung auf eine neue Rate von 500 Dukaten und jedesmal wies er einen so großen Teil des Geldes zum Landerwerb nach Florenz an, daß ihm wenig in den Händen blieb. Erst im Jahre 1511 kehrte der Papst nach Rom zurück, und nun erfolgte am 14. August 1511 die Enthüllung des bis dahin Fertigen.

Josia. Stichkappe.
Rom, Sixtinische Kapelle.

So sehr die Meinungen noch geteilt sind, so kann doch kein Zweifel darüber bestehen, wie weit der Meister sein Werk gefördert hatte. Ihrer Struktur nach zerfällt die Decke in einen konkav gewölbten oberen Teil und in eine tiefere Zone, gebildet von den Lünetten und von den Stichkappen. Jeder dieser Teile erforderte eine besondere Einrüstung, deren Abbruch mit je einer Phase der Vollendung zusammenfiel. Und so umfaßte denn der 1511 enthüllte Teil der Decke die Schöpfungsgeschichten, die Eckbilder, die Propheten und Sibyllen zusammen mit den nackten Jünglingen. Eine gewaltige, schier unbegreifliche Leistung auch dann noch, wenn man die Grenzen soweit als möglich, vom Mai 1508 bis August 1511 spannt. In Wahrheit hat der Meister, wie wir schon andeuteten, viel weniger Zeit dazu gebraucht. In seinem Brief an Fattucci von 1524 sagt Michelagniolo, daß schon im August 1510, also vor der Abreise des Papstes, „die Decke beinahe fertig" war. Wie er arbeiten konnte, den ganzen Tag auf dem Gerüst, versehen nur mit ein wenig Brot und Wein, wissen wir von Condivi. Cellini erzählt, daß Michelagniolo, wenn er in Stimmung war, oft an einem Tage eine nackte Figur ausgeführt, niemals aber sich bei fleißigster Durchführung länger als eine Woche damit aufgehalten habe. An vielen Stellen zeigen die Maueransätze deutlich den Umfang seines Tagewerkes. Propheten und Sibyllen sind in je 7 bis 8 Tagen, die Jünglinge in je 3 bis 4 Tagen gemalt worden. Und unter wie schwierigen äußeren Bedingungen war hier zu schaffen. Eine überall gebogene Malfläche, dazu kein Licht und keine Übersicht bei so ungeheuren Maßen. Dipignere una volta in quella maniera, sagt Varchi in seiner Leichenrede, è quasi un lavorare al buio, ò almeno all' improviso. In einem seiner bekanntesten Sonette schildert Michelagniolo mit grimmigem Humor sich selbst, wie er, gleich einem Syrerbogen krumm gezogen, von Farbe betropft, mit zurückgebogenem Kopfe und gehemmtem Atem seine Arbeit freudlos verrichte:

. . . . Nun wird auch mehr und mehr
Mein Urteil schief, im schiefen Haupt erzeugt;
Aus krummem Rohr schießt fehl man allzu leicht.

Und Buonarroto, der Lieblingsbruder, bekommt die ganze Bitternis seines Klagens zu hören (17. Oktober 1509): „Ich lebe hier in großer Sorge und unter den größten körperlichen Anstrengungen; ich habe keinen Freund, will auch keinen, nicht einmal zum Essen hab' ich Zeit: darum

soll man mir nicht noch mehr Not machen, keine Unze vermöcht' ich noch zu tragen." Wieder kommt ein Wort Goethes in die Erinnerung: „wie wunderſam, ja mitunter traurig iſt es, in welchen Zuſtänden, unter welchen Bedingungen die herrlichſten Produktionen entſtehen!"

Bei Michelagniolo verſteht es ſich von ſelbſt, daß Natur und Umfang der Aufgabe ſeine Kräfte ſteigerten. Unmöglich, ihn ſich da oben zu denken ohne ſtarke innere Revolutionen, ohne ein Werden und Wachſen, das mit den Forderungen des Werkes ſich entfaltet.

Die erſte Stilperiode umfaßt die Sündflut mit den Noahgeſchichten, die Propheten Zacharias, Joel, Jeſaias, von den Sibyllen die Delphica und die Erythräa, als Eckbilder David und Judith, dazu die dekorativen Figuren. Überall ſieht man, wie Michelagniolo ſeinen inneren Beſitz an Kunſterfahrung für die neue Aufgabe verwendet. Der architektoniſche Rahmen, der mit ſo ſtarken Akzenten den Raum aufteilt und gliedert, iſt auf das ſorgſamſte beachtet. Es iſt noch etwas von Scheu und Behutſamkeit darin, wie der Künſtler ſeine Figuren genau einpaßt und lieber den Raum unausgenutzt läßt, als daß er die gebieteriſchen Linien ſeiner baulichen Konſtruktion überſchritte. In wohlabgegrenzter Stufenfolge wird der Blick von den großen Geſtalten der Propheten und der Seherinnen zu den nächſt kleineren der nackten Jünglinge geführt, um ſchließlich bei den kleinen Figuren der Mittelfelder anzulangen. Durch dieſen Maßſtab treten ſie ſchon an plaſtiſcher Illuſionskraft gegen die ſtatuariſch wirkenden Throngeſtalten und ihre dekorative Umgebung zurück. Mehr aber noch zeigt der Richtungskontraſt, in dem ſie zu jenen Monumentalgeſtalten ſtehen, daß der Künſtler dieſe Mittelfelder getrennt betrachtet wiſſen wollte. Sie ſollten nicht wirken wie plötzliche Viſionen, „als geſchähen die Dinge hoch im Himmel, zu dem man zwiſchen hindurch aufblickte", (Grimm) ſondern wie gemalte Teppiche, die einen hypäthralen Raum überſpannen.

Das Prunkſtück dieſes Teils iſt die Sündflut. In der Kompoſition mit den ſeitlich geballten Figurenmaſſen ſpürt man die Nähe des Kartons der badenden Soldaten. Der ähnliche Vorwurf lockte zu vertrauten Motiven. Auch im Dankopfer überläßt ſich Michelagniolo der alten florentiner Neigung, den Vorgang auf viele Figuren zu verteilen. Überſicht und plaſtiſche Geſchloſſenheit iſt erſt in der Schande Noahs erreicht. Dies alles ſind Fingerzeige für das zeitliche Fortſchreiten der Arbeit.

Stichkappe Ezechias, Teilstück.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Auch künstlerische Reminiszenzen tauchen auf, freier Art natürlich, wie Michelagniolos Gedächtnis künstlerische Eindrücke verarbeitete. Der Kampf am Rande der Arche, die Tiere auf dem Opfer gemahnen an Paolo Uccello, der grabende Adam auf der Trunkenheit an Quercia, das Nackte auf der Sündflut geht vielfach auf Bertoldo zurück.

Und so ist auch in den übrigen Teilen an die Vorgänger angeknüpft oder auf die eigene künstlerische Vergangenheit zurückgegriffen worden. Für seinen David und Goliath stand ihm Ghibertis Türrelief vor Augen, bei seiner Erythräa mit dem übergeschlagenen Bein wird man an Ghibertis Evangelisten Lucas in einem der unteren Felder der Nordtür des Florentiner Baptisteriums erinnert. Der sitzende Jüngling links über Joel verwendet ein Motiv, das Donatello nach einem antiken geschnittenen Stein in einem der Medaillons im Hofe des Palazzo Medici anbrachte. Die Verwandtschaft der Delphica mit der Madonna des Bargellotondos ist von jeher bemerkt worden. Aber man muß nur vergleichen, um die souveräne Art zu erkennen, mit der Michelagniolo diese Vorbilder benutzt. Da ist auch nicht eins, dessen wahre Wirkung nicht erst durch ihn aus dem Motiv herausgeholt erscheint. Er hat eine eigene, ganz meisterliche Art, sich mit denen auseinanderzusetzen, die ihn anregten. Unter seinen Händen wird alles glühendes Leben.

Ein letzter Grund, den Beginn seiner Arbeit in diesen östlichen Teil des Gewölbes zu verlegen, ist die streng eingehaltene Symmetrie der dekorativen Figuren. Die Jünglinge mit den Eichengewinden, die Kinderpaare unter den Verkröpfungen, die über den Zwickeln gelagerten Bronzeakte sind beherrscht von der Absicht, Gegenstücke unter sich zu bilden. In dieser verminderten Freiheit der Bewegung glaubte der Meister ihnen ihre dekorative Rolle den freibewegten Einzelfiguren gegenüber am sichersten zu wahren. Selbst die blühendbräunliche Naturfarbe der Jünglinge konnte man bei solcher Gebundenheit noch dekorativ gelten lassen. Die andern traten schon durch ihre Marmor- und Bronzetönung gegen die Wesen der höheren Lebensbestimmung zurück.

Eine zweite Stilgruppe bildet die Erschaffung des Menschenpaares und der Sündenfall zusammen mit dem Propheten Ezechiel und der Cumäa. Statt fünf haben wir nur zwei Throngestalten, dafür nehmen diesmal zwei große Mittelfelder ein kleines in die Mitte. Aber dieses kleinere Mittelbild hat inhaltlich den stärksten Akzent: die Erschaffung des Weibes ist ein

dramatischer Knotenpunkt in der Tragödie der Schöpfungsgeschichte. Ganz leise verdämmern die Erinnerungen an künstlerische Vorgänger. In der Gruppe der Vertriebenen lebt das Pathos Quercias nach. Gott-Vater, der Eva erschafft, schließt sich noch an Masaccios große Mantelfiguren an, von deren Studium die schönen Jugend-Zeichnungen in München, Wien und London Zeugnis brachten. Die Gestalt Adams auf der Versuchung mit der starken Hüftdrehung, den auseinandergestellten Beinen und den weitvorgreifenden Armen findet ihr Ebenbild sowohl im Karton der badenden Soldaten, wie auch (im Gegensinne) auf Bertoldos Bronzerelief.

Aber bereits waltet ein anderes Raumgefühl auf diesen Bildern. Der Größenmaßstab erfährt die erste Steigerung; Gott-Vater zum Beispiel, wenn er sich bei der Erschaffung Evas ganz aufrichtete, stieße mit seinem gewaltigen Haupt schon den Rahmen ein. Wie die Proportionen mächtiger geworden sind, so hat auch das Gefühl für die Raumtiefe zugenommen. Man vergleiche nur den noch in etwas akademischer Verkürzung heransausenden Engel auf der Vertreibung mit dem in freiem Flug aus tiefster Himmelsferne herzuschwebenden Gott-Vater bei der Schöpfung Adams.

Der Prophet und die Sibylle zeigen das gleiche Wachstum der Formen bei gesteigerter Leidenschaftlichkeit des Gestus. Sie brauchen mehr Raum. Der Marmorschemel ihrer Throne ist deshalb tiefer gerückt. Wie greift diese Hand des Ezechiel heraus, wie weht sein Mantel zurück von der Schulter, wie weit überschneidet die flatternde Buchrolle in seiner Linken den seitlichen Marmorblock. Nicht minder ragt der Foliant der Cumäa über die Grenzen ihres Sitzes, während sie selbst nach der andern Seite so weit wie möglich rückt.

Desgleichen regt sich in den Jünglingen ein mächtigeres Lebensgefühl. Immer schwerer macht's ihnen der Meister, sich mit ihrer Last auf dem kleinen Würfel des Sockels zu halten. Sie trotzen der Gefahr, indem sie ihren Körper in die schwierigsten Sitz- und Hockstellungen zwingen. Gegenstücke zu bilden, haben sie längst aufgehört, und sie sind nah daran, ihre dekorativ untergeordnete Rolle ganz aufzugeben.

Was in diesem Teil der Malerei stürmisch sich ansagt, bricht in dem letzten, dem westlichen Drittel des Gewölbes mit Macht durch. Ein unaufhaltsamer Drang zum Überlebensgroßen, zum Heroischen reißt alles mit sich.

Nackter Jüngling links über Jeremias.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Kopf des nackten Jünglings links über Jeremias.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Die Proportionen wachsen. Die Verkürzungen werden immer kühner, immer energischer. Verschwunden sind alle künstlerischen Reminiszenzen, aufgehoben alle Pendants.

Die Hauptmotive werden noch einmal mit höchster Energie durchgespielt. In den Mittelfeldern: das Schweben. Gott-Vater, der auf der Schöpfung Adams noch reliefmäßig wirkt, rauscht jetzt in voller Körperlichkeit aus der Tiefe des Himmelsraumes heran. Dann beschreibt er die sausende Kurve aus dem Bilde heraus, und endlich erscheint er frei im Raum umhergeworfen, richtungslos, ohne ein Gefühl für Höhe und Tiefe. Bei den Sibyllen und Propheten: das einsam abgeschiedene Thronen. Die Marmorschemel sind noch tiefer gerückt, und dennoch fassen die Nischen kaum diese mächtigen Leiber. Starre Ruhe wechselt mit ungestümer Bewegung; Jonas gleitet in der Erregung fast von seinem Hochsitz herunter. Bei den nackten Jünglingen: das Hocken. Der trennende Raum zwischen den Köpfen eines Paares und dem entsprechenden antipodischen verengert sich zusehends. Bald greift ein Arm oder eine Hand, bald ragt eine Schulter oder ein Haarschopf in eine fremde Bildfläche.

In dem Zusammenprall stärkster Gegensätze wird die Wirkung gesucht. Der tief in seinen Schmerz versunkene Jeremias kontrastiert mit dem trotzig emporgrollenden Jonas, die unbeweglich sitzende Persica mit der hastig hinter sich greifenden libyschen Sibylle. Ermüdung und höchste Anstrengung wechseln in den Jünglingspaaren.

Der Vergleich der beiden Eckzwickel mit denen der Ostseite und dann wieder unter sich ergibt dieselben Resultate. Bis aufs letzte ist die unbequeme Bühne auf dem Estherzwickel gefüllt, im gekreuzigten Haman eine der kühnsten Verkürzungen gegeben. Bei der ehernen Schlange kann schon von Überfüllung des Raumes gesprochen werden, und ein Blick auf den David schräg gegenüber genügt, sich der ungeheuern Entwicklung des Raumgefühls bei Michelagniolo bewußt zu werden.

In ihrer Sphäre nehmen auch die Kinderpaare und die Bronzeakte an diesem unwiderstehlichen Crescendo von Proportion und Bewegung teil. Mit Mühe bändigt der festgefügte architektonische Rahmen die quellende Fülle der Gestalten. Auch Nebensächliches, wie die Widderköpfe, die das Gebälk mit den Stichkappen verknüpfen, steigern ihre Maße; die letzten sind fast doppelt so groß wie die anfänglichen.

Dem Aufschwung zum Monumentalen entspricht die Vereinfachung

der Formengebung. Der Zug der Hauptformen tritt deutlich hervor, das Detail vermindert sich. Die einzelnen Locken in den Haaren verschwinden, es wird die zusammenhängende Masse gegeben. Die Falten strömen breiter; wo das Gewand fest aufliegt, schmiegt es sich dem Körper enger an. Die zu Beginn unruhig ausfahrenden Umrisse schließen sich zu ruhigem Fluß zusammen; hingegen regen sich innerhalb dieser Körperabgrenzung die Einzelformen um so ungestümer.

Endlich erstreckt sich die Entwicklung auch auf die farbige Erscheinung. Die bunten Tinten verlieren sich. Gold, im ursprünglichen Farbenkalkul vorgesehen, ist mehr zufällig fortgeblieben. Die Schatten vertiefen sich, während die Lokalfarbe abbleicht. Von Ost nach West gewinnt eine feine graue Tonigkeit die Oberhand. Je stürmischer die Form sich regt, um so gedämpfter und beruhigter spielt die Farbe hinein.

Wir gewinnen den Eindruck einer ununterbrochen mit dem Werke fortschreitenden Entwicklung künstlerischer Art. Die Nähte bleiben sichtbar, aber nichts deutet auf Sprünge und schroffe Umbrüche. Der Strom wächst und schwillt, doch ändert er nicht die Richtung. Kein Zweifel kann sein, daß, wenn in den Briefen nach Hause vom August und September 1510 von der „Beendigung des Teils, den ich begonnen habe", die Rede ist, schon die ganze Gewölbemalerei bis auf die Stichkappen und die Lünetten gemeint ist. Noch deutlicher redet der Brief des Meisters, in dem er 1524 Fattucci Rechenschaft ablegt über die Angelegenheiten mit Papst Julius. Darin heißt es: „in dieser Zeit, als die Decke beinahe fertig war (quasi finita), kehrte der Papst nach Bologna zurück"; wir werden mithin wieder auf den August 1510 geführt. Rechnet man von diesem Termine 20 Monate zurück, so kommen wir in den Winter 1508, in den der Anfang der Arbeit zu setzen ist. Dann behält auch Condivi Recht mit seiner verblüffenden Zeitangabe, die Michelagniolo ihm sicherlich in die Feder diktiert hat. Denn mit diesem Teil der Decke, mit dieser „Hälfte", die Condivi irrtümlich „dalla porta fin a mezzo la volta" auslegte, war die Hauptarbeit getan. Während der Abwesenheit des Papstes vom August 1510 bis Juni 1511 hat Michelagniolo nicht viel Ruhe zum Schaffen gehabt. Und ohne das Bewußtsein, die Arbeit in der Hauptsache hinter sich zu haben, hätte er kaum gewagt, mit seinen Geldforderungen, noch dazu zweimal in kurzen Zwischenräumen, vor

Kopf des nackten Jünglings rechts über Joel.
Rom, Sixtinische Kapelle.

den von ganz andern als künstlerischen Sorgen bedrängten Papst zu treten.

Die Enthüllungsfeier 1511 an Maria Assunta, dem alten Weihetag der Sixtinischen Kapelle, muß sehr schlicht vor sich gegangen sein. „Am Vorabend und am Feste der Himmelfahrt der glorreichen Jungfrau wollte der Papst an Vigilie und Messe in der Palastkapelle teilnehmen, sei es, um die neuen, dort eben enthüllten Gemälde zu sehen, sei es durch fromme Gefühle bewogen." So lautet die Tagebuchnotiz des Zeremonienmeisters.

Die frommen Gefühle ließen dem Papst mehr Ruhe als seine Ungeduld, das Werk, augenscheinlich sein künstlerisches Schoßkind, vollendet zu sehen. Es kam zu Szenen zwischen den beiden. Michelagniolo, der keine Antwort schuldig blieb, sah sich sogar mit dem Stock bedroht. Ein reiches Geschenk aber sühnte gleich den Jähzorn.

Nach der Riesenanstrengung war die Ermüdung über den Meister gekommen, und sie nahm zu, je mehr die Arbeit zur Neige ging. Die Bilder tiefer Ruhebedürftigkeit, mit denen er schloß, sind Selbstbekenntnisse, und ungewollt und unbeabsichtigt mag von diesem Zustande seiner Seele aus ein Hauch von Schwermut und Trauer ihnen angeflogen sein, der mit dem Motiv selbst nichts zu tun hat. Immer lauter klagen die Briefe: „ich kann Dir nicht antworten, weil ich das Ende der Dinge hier nicht absehe"; „ich arbeite mich mehr ab, als je ein Mensch getan, wenig gesund und unter größter Anstrengung." Und noch kurz vor der Vollendung glaubt er verzweifeln zu müssen; tausend Jahre, dünkt es ihn, hocke er da oben, „um Ognissanti (1. November) will ich zu Euch kommen, wenn ich nicht mitten drin hier sterbe."

Der Arbeit selbst merkt man diese Ermattung nicht an. Nur in der leichten, mehr tuschigen Manier ihrer farbigen Ausführung zeigt sich eine gewisse Eile. Die Kompositionen sind musterhaft erwogen und durchdacht. In den Stichkappen wird noch einmal Leonardos bevorzugtes Kompositionsschema vorgenommen und achtmal der Gruppenaufbau im Dreieck, in Pyramidenform variiert. Probleme des Hockens und des Lagerns beschäftigen Michelagniolo hier, wie er in den Lünetten nochmals neue Motive des freien oder angelehnten Sitzens ersinnt. Neben den Erwachsenen spielt das Kind in den verschiedenen Lebensaltern und in den verschiedensten Stimmungen eine große Rolle. Die Studien, die der Meister in den

beiden Madonnenreliefs unter der Anregung und im Wetteifer mit Leonardo begann, bringt er hier zum Abschluß.

Auch an diesem Teile der Malerei scheint sich die Arbeit von Ost nach West bewegt zu haben, freilich in beschleunigtem Zeitmaß. Die Aufgabe war einfacher, weil sich für jede Gruppe ein fester Rahmen vorfand. Dafür machte die acht- und sechzehnmal wiederholte Bildfläche der Erfindung Umstände und Schwierigkeiten. Den ungewohnten Raumflächen mußte sich seine Vorstellung erst anpassen. Deutlich sieht man, wie er zu Anfang sich müht, den Raum soviel wie möglich für die Figuren auszunutzen, wie er den Umriß seiner Gruppen den rahmenden Linien anschmiegt. Dann sucht er Gegenwirkungen auf, läßt die Richtungsachsen der Architektur mit denen der Figuren kontrastieren und ballt die Gruppen immer dichter. Dabei offenbart sich ihm die Stimmungskraft der leeren Räume, die sich ergeben. Sie steigern den Eindruck des Kahlen, Trostlosen und Gedrückten. Wer außer ihm hätte sich nicht durch Verzicht auf figürlichen Schmuck die Aufgabe, so unbequeme Flächen zu füllen, erleichtert?

Endlich ist alles vollendet. Am 31. Oktober 1512, dem Vorabend von Allerheiligen, nachdem der Papst zu Ehren der Gesandten aus Parma und Piacenza einen Festschmaus gegeben und der Rezitation zweier Komödien beigewohnt, erschien er, müde und abgespannt, zur Vesper in der Kapelle. Um dieselbe Zeit schrieb Michelagniolo an seinen Vater: „Ich habe die Kapelle, die ich ausmalte, beendet; der Papst ist sehr zufrieden damit." Kein Wort weiter.

Nichts fehlte als die Retuschen mit Ultramarin und Gold, die der Papst noch gern gesehen hätte. Aber die Gerüste noch einmal aufzustellen, gewann der Meister nicht über sich. Dem Papste sagte er: ich wüßte nicht, daß die Menschen damals Gold getragen hätten, noch dazu waren es arme Leute. — Man glaubt den eiligen Tritt des zu Tode Ermüdeten zu hören, mit dem er das Gefängnis dieser Jahre verließ, und, beunruhigt durch die ihm wie keinem bekannten Ungleichheiten seines Werkes, mit einem bösen Blick des Abschieds die Tür hinter sich zuwarf.

Nicht ganz, wie es unter des Meisters Händen hervorgegangen, ist das Werk erhalten geblieben. Die beiden Lünetten unter dem Propheten Jonas hat Michelagniolo selbst verputzen lassen, um für das jüngste Gericht noch mehr Mauerfläche zu gewinnen. Die fortgesetzten leisen

Erschütterungen des vulkanisch erregten Bodens haben die strahlenden Gebilde mit einem Netz von Rissen überzogen; stellenweise mußte der Intonaco ergänzt oder neu befestigt werden. Der aufsteigende Qualm der Kerzen breitete einen dunkeln Schleier über die zarten Farben, der mehrfach entfernt worden ist. Eine erste umfassende Restauration fand 1565–69 statt; Domenico Carnevali ergänzte dabei Teile aus dem Opfer Noahs. Unter Urban VIII. reinigte Simone Laghi die Fresken von Staub durch Abreiben mit Brot. Einen bedeutenden Schaden erlitt 1798 die Decke bei Gelegenheit einer Pulverexplosion, die den Jüngling links über der Delphica zerstörte und aus der Sündflut ein großes Stück des Himmels herausriß. Die von Papst Leo XIII. einberufene sog. Sixtinakommission, tätig 1903–05, hat sich auf eine Festigung der Gemälde beschränkt.

Nie wieder hat Michelagniolo so Umfangreiches zu solcher Vollendung geführt. Und dabei ist alles, auch das Nebensächliche, auch das im Dunkel Verborgene mit der gleichen Geduld und Sorgfalt ausgeführt, mit einer Hingabe an das Einzelne, die bei einem so stürmisch konzipierenden Temperament überrascht und rührt. Wollte auch er, wie der antike Meister, der die ewig verborgenen Rückseiten seiner Giebelfiguren in höchster Liebe ausmeißelte, mit seinem Werk den allsehenden Augen der Gottheit ein Wohlgefallen bereiten?

Dies Werk ist der Abglanz des Genius in der Kraft und dem Überschwang seiner ersten Mannesjahre. In ihm vollzieht der Meister die große Abrechnung mit der Vergangenheit, in ihm richtet er sein persönliches Kunstideal auf. Unter unseren Augen formt sich in der Sixtina Michelagniolos Stil. Seine Signatur ist das Heroische. Es ist eine Wandlung, die den ganzen Menschen ergreift. Das bezeugt auch die Handschrift, die um dieselbe Zeit sich aufreckt, alle Schleifen und Schnörkel abstößt und die Buchstaben in klarer Größe aneinander reiht.

Man möchte die Macht kennen lernen, unter deren Walten sich diese Klärung vollzieht. Was hat diesem Künstler den Weg zu sich selbst gewiesen? Schon das nächste Werk, das er in Angriff nahm, gibt die unzweideutige Antwort. Das Juliusgrab in der Form, wie es Michelagniolo nach Vollendung der Sixtina vorschwebte, bedeutet den Triumph der Antike.

II.

Sixtinische Decke und Juliusgrab sind eng miteinander verwachsene Werke. Sie gehören zusammen nicht nur, weil die von dem einen geweckte Schöpferkraft gezwungen wurde, sich an dem andern zu erproben, sondern auch weil sie sich in der vollkommensten Gegensätzlichkeit entwickeln, die je bei Arbeiten eines und desselben Künstlers beobachtet werden kann.

Die Sixtinische Decke, widerwillig unternommen, ausgeführt in einer unbequemen, weil ungewohnten Technik, wächst sich in unfaßbar kurzer Frist zu einem vielgliedrigen mächtigen Kunstwerk aus, das den Ruhm seines Schöpfers auf die Höhe führt. Das Juliusgrab, in höchster Begeisterung geplant, vorausgesetzt in einem bis auf die sprödesten Eigenheiten wohl durchstudierten Material, verkümmert, durch Jahrzehnte sich hinschleppend, aus einer riesigen Anlage zu einem dürftigen Wandschmuck, der schon bei der Mitwelt den Ruhm seines Meisters in Gefahr gebracht hat.

Liest sich die Geschichte der Sixtinischen Decke wie ein rauschendes Heldengedicht, das über Not und Mühsal hinweg den Flug zu Sieg und Triumph nimmt, so quält sich die des Juliusgrabes hin wie eine nicht enden wollende Tragödie, die kläglich mit dem Zusammenbruch des Helden schließt.

Vierzig Jahre hindurch hat Michelagniolo an der Kette dieses Unternehmens gelegen. Es ist die Angst seiner Tage, das Gespenst seiner Nächte gewesen. Seine ganze Jugend, klagt er, habe es ihm geraubt, und mehr noch hat es die Freudlosigkeit seines Alters mitverschuldet.

Wenn wir mit den Gedanken an die Pläne und Zeichnungen, die sich erhalten haben, vor das unharmonische, je höher desto kahler aufstrebende Wandmonument im Querschiff von S. Pietro in Vincoli treten, sind wir ungeduldig zu erfahren, welche Schicksalstücke eine mächtige künstlerische Eingebung zu solcher Dürftigkeit zusammenschrumpfen ließ. Wir sind versucht, mit anscheinend blinder Willkür zu rechten, bis wir bei näherer Betrachtung der Dinge auch den Meister selbst in seiner Unberechenbarkeit vor die Schranken fordern müssen.

Wie meist, walteten auch hier in der eigenen Brust des Schicksals Sterne. Das Tragische dabei ist nur die Blindheit des Menschen, die ihn immer mehr in das Gewebe seines Wahns verstrickt.

Nicht so sehr die Unruhe der Zeitläufte, der verhältnismäßig schnelle Wechsel der drei auf Julius folgenden Päpste, die künstlerischen Sonderinteressen, die sie verfolgten, und wobei die Mediceer Leo und Clemens sich durch das Vermächtnis eines Rovere nicht behindert sehen wollten – nicht der Ehrgeiz des Meisters, im Gedränge der rings um ihn aufstehenden jungen und kraftvollen Talente (an ihrer Spitze Raffael) an erster Stelle sich zu behaupten, dazu die Vermessenheit, die Arbeit vom Brechen der Blöcke bis zum letzten Meißelschlag ohne fremde Hilfe zu betreiben, die Furcht, als könnten ungeschickte Hände ihn um die Frucht seiner Mühen bringen, den schwer errungenen Ruhm des Namens schänden – nicht darin muß man die letzten Gründe suchen, die zur Verkümmerung seines stolzesten Bildhauergedankens geführt haben. Die tiefste Ursache lag in der Verschleppung der künstlerischen Idee durch Jahre und Jahrzehnte; der kranke Wille des Meisters, der nicht verzichten, aber auch nicht beenden konnte, hat dem Werke endlich alle Lebenskraft geraubt.

Sein Schicksal war schon besiegelt, als Michelagniolo nach siebenjähriger Pause zum zweitenmal die Hand anlegte. Ohne daß er es gemerkt, hatte sich seine einst für das Juliusgrab tief aufgewühlte Phantasie an dem Gewölbe der Sixtina ersättigt, wenn auch nicht erschöpft. Von dem Wechsel der Technik, von der ersehnten Rückkehr zur Marmorarbeit schien zunächst eine Anfrischung auszugehen. Bald aber fand sichs, daß, einmal abgelenkt, Begeisterung und Kraft für dieses Unternehmen sich ausgeströmt hatten.

Der erste Entwurf muß, wie gesagt, als verloren gelten. Die Schilderung, die Condivi gibt, paßt in den entscheidenden Einzelheiten so gut auf die Zeichnungen zu der späteren Gestaltung, daß hier die Zuverlässigkeit des Biographen, unbeschadet seiner sonstigen Glaubwürdigkeit, eingeschränkt werden darf. Ich zweifle nicht, daß sich bei Condivi und in der ersten Auflage des Vasari persönliche Andeutungen Michelagniolos mit der Anschauung erhaltener Zeichnungen eines späteren Stadiums vermischt haben. Als sichere Tatsache bleibt bestehen, daß schon 1505 ein Freibau geplant war, zu dem einerseits Pollajuolos Sixtusgrab, andererseits und mit stärkerer Wirkung antike Grabhäuser die Anregung gaben.

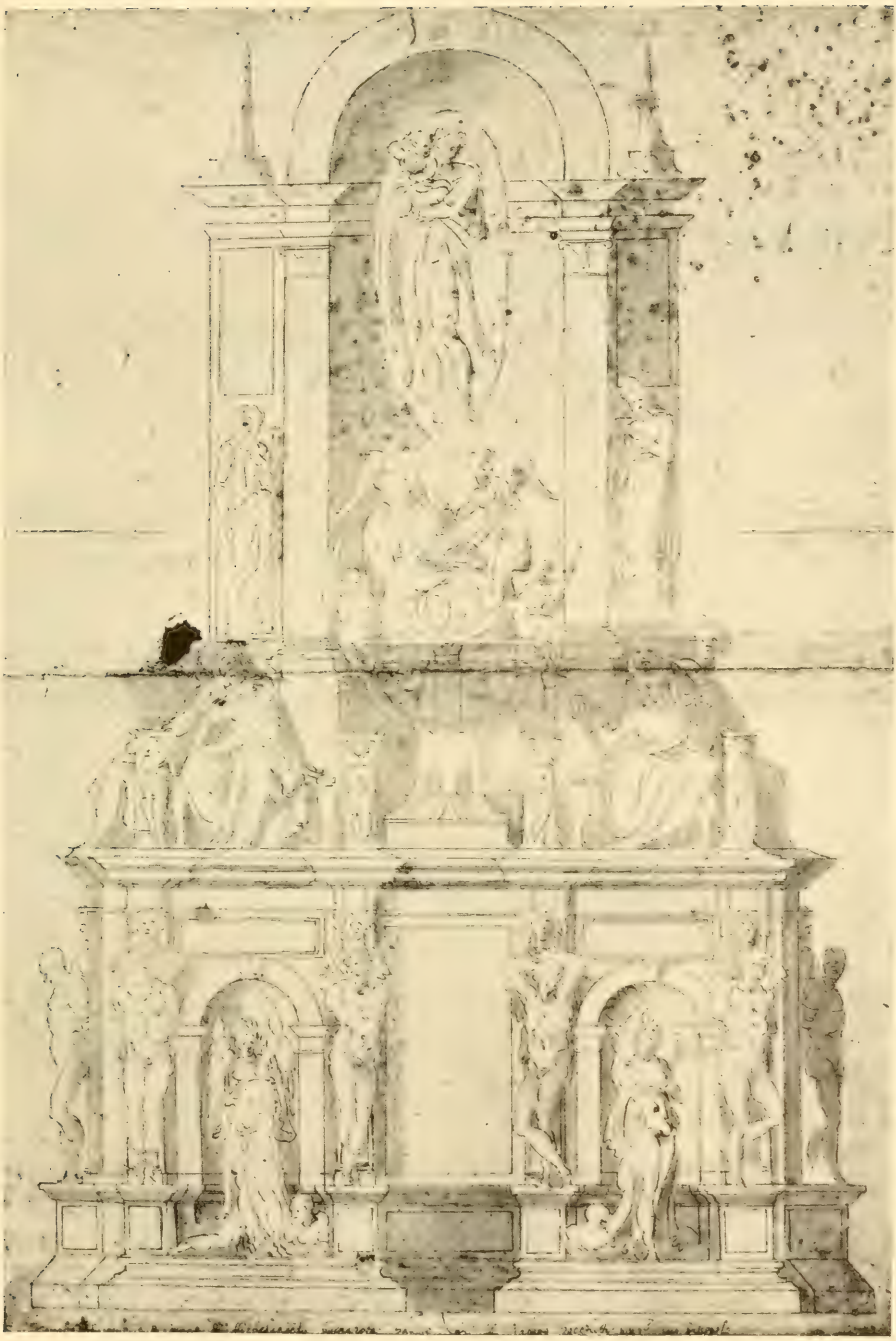
Über den Statuenschmuck indessen bleiben wir unklar. Waren wirklich schon in den Nischen des Unterbaus nackte Victorien mit kauernden Besiegten zu ihren Füßen vorgesehen zu einer Zeit, wo der Papst sich kriegerischer Triumphe noch nicht zu rühmen hatte, und was waren das für todgefesselte „Künste", die, an die Hermenpfeiler zwischen den Nischen gebunden, voreilig das Schicksal ihres Mäcens teilten, eines Mäcens zudem, der den Ruhm der Waffen jedem anderen vorzog? „Gib mir ein Schwert in die Hand, ich bin kein Gelehrter" — hatte Julius bald darauf zu Michelagniolo gesagt, als dieser fragte, ob er seinem Erzbilde vor San Petronio ein Buch in die Linke geben solle.

Erst mit dem Tode Papst Julius II., am 21. Februar 1513, setzt die noch erkennbare historische Entwickelung der „Tragödie des Grabmals" ein. Wie hatten sich die Bedingungen, unter denen jetzt das Werk zu schaffen war, gegen 1505 verändert!

Die Hauptsache voran: der Papst hatte seine irdische Laufbahn abgeschlossen. Der Widerspruch des Grabmonumentes für einen Lebenden war aufgehoben. Die herrschgewaltige Persönlichkeit Julius II. stand jetzt vollendet in dem blendenden Glanz ihrer Taten. Was zu Beginn dieses Pontifikats als kriegerische Lust eines großen Herrn erscheinen konnte, lag nunmehr taghell vor aller Augen als ein mit weiser Umsicht und höchster Willensanstrengung planvoll durchgeführtes politisches Programm. Fuori i barbari! war der Schlachtruf dieses Pontifikats gewesen. Den überraschenden Erfolg der päpstlichen Politik glorifizierte der prunkende Karneval von 1513. Dem Bilde der Italia liberata folgte hoch aufgerichtet im Zuge der Wagen und der Menschen die Rovereeiche, La Querza, die Kaiser und Könige überschattete und deren Gipfel das Bild des triumphierenden Pontifex krönte.

Noch in den letzten Monaten seines Lebens hatte der Papst mit Michelagniolo die Grabmalsidee erörtert. In seinem Testamente fanden sich 10000 Dukaten dafür ausgesetzt; zu Vollstreckern seines letzten Willens berief er seinen Neffen, den Kardinal von Agen, Leonardo Grosso della Rovere, und den Protonotar Lorenzo Pucci, der bald mit dem Titel Santi Quattro von Leo X. den roten Hut erhielt. Zu seiner Grabstätte bestimmte er noch zwei Tage vor seinem Hinscheiden die Kapelle in San Pietro, die seines Oheims Sixtus sterbliche Reste barg.

Die Exekutoren in der Meinung vielleicht, daß diesem weltgeschichtlichen



Entwurf für das Juliusgrab. Kopie von Jacopo Sacchetti nach Michelagniolo.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.

Papſt ein Grabmal gebühre, an dem nicht geſpart werden dürfte, ſchloſſen mit Michelagniolo unter dem 6. Mai 1513 einen Kontrakt, der die aufzuwendende Summe auf 16500 Dukaten erhöhte.

Der Freibau iſt aufgegeben. Michelagniolo plant ein dreiſeitiges Wandgrab von mächtiger Höhen- und Tiefenentwicklung (etwa 12 : 8 m). Das Untergeſchoß mit einer Front von etwa 5 m Breite und 3,50 m Höhe bei einer Tiefe von etwa 8,75 m wird von Niſchen mit vortretenden Pilaſtern gegliedert. Jede Niſche ſoll zwei Figuren aufnehmen, vor jedem Pilaſter eine zu ſtehen kommen: im ganzen alſo zählt ſchon der Unterbau 24 Figuren, alle nur wenig über Lebensgröße. Die Niſchen oder Tabernakel mit ihren rahmenden Pfeilern ſollen von großen Relieftafeln getrennt ſein, die je nach dem Belieben der Beſteller in Erz oder in Marmor auszuführen wären.

Auf der Terraſſe dieſes Baues ſteht der Sarg mit der Figur des Papſtes, der von je zwei Geſtalten zu Häupten und zu Füßen geſtützt wird. Ihn umgeben auf würfelförmigen Sockeln ſechs ſitzende Geſtalten. Gegen das Untergeſchoß haben dieſe Figuren ihre Maße ſchon auf die doppelte Lebensgröße geſteigert.

Hinter dem Sarge buchtet eine tiefe Niſche, eine Cappelletta, aus, mit fünf Figuren allergrößten Maßſtabes, weil ſie dem Auge am entfernteſten ſind. Wir erhalten mithin die Geſamtſumme von 40 Figuren.

Das kleine Holzmodell, das dieſen Beſtimmungen zugrunde lag, iſt nicht mehr vorhanden; dafür kommen einige Zeichnungen unſerer Vorſtellung zu Hilfe. Wir ſehen in den Niſchen des Unterbaus geflügelte Viktorien, triumphierend über niedergeworfenen Männern. Die Pilaſter ſind in Hermenform gebildet; auf den Sockeln davor ſtehen Gefeſſelte, alte und junge Männer. Die Mitte der Vorderſeite nimmt die hohe unausgefüllte Tafel für das vorhergeſehene Relief ein. Der Papſt, halb aufgerichtet auf dem Sarkophag, wird von zwei Engeln geſtützt; zu Füßen auf dem Rande des Sarges ſitzen zwei Putten, die den entlaubten Stamm der Rovereeiche halten. Weniger deutlich ſind die großen Sitzfiguren zu erkennen. Nur über Moſes auf der rechten Ecke kann kein Zweifel beſtehen. Iſt die Figur neben ihm, übereck, wie ich glaube, männlich, ſo hilft Vaſari aus, der als Gegenſtück zu Moſes den Apoſtel Paulus erwähnt. Die beiden Frauen der andern Ecke ſind dann die Allegorien des beſchaulichen und des tätigen Lebens. Die in ſtrenger Front-

ansicht genommenen Zeichnungen bleiben natürlich die Seitenfiguren schuldig. Die große Nische ist gefüllt von dem Bilde der Madonna, flankiert von zwei allegorischen Gestalten, vermutlich Himmel und Erde. Die beiden Figuren, die noch fehlen, um die im Kontrakt angegebene Fünfzahl voll zu machen, standen ähnlich wie die vorderen an den Profilwänden des Kapellenbaus. Kandelaber schließen ab.

Dieser Aufbau mit seinen stetig wachsenden Größenverhältnissen enthüllt die Idee des Meisters in klarer Schönheit. Was für den lebenden Papst nur ein Denkmal hätte sein können, ist für den toten ein Grabmonument geworden, in die dunkle Stimmung des Todes und der Klage getaucht.

Dies marmorne Requiem setzt mit Fanfaren und Siegesmelodien ein, die des Toten Erdendasein schildern. Fuori i barbari! erklingt es noch einmal. Barbaren grollen zu den Füßen der flügelschlagenden Viktorien; Barbaren sind es, die in Zorn und Schmach an ihren Banden zerren. Wenn die Pilaster, an die sie gefesselt sind, die Form von Hermen angenommen haben, so erinnerte sich Michelagniolo gewiß der antiken Bedeutung der Herme als Grenzstein, terminus. An einem Grabmal waren sie als Sinnbilder der ernstesten Wegscheide beinah eine Notwendigkeit. Hier stimmen sie die Triumphgesänge schon leise herab zu der feierlichen Trauermusik, die folgt.

Dumpf und schwer hallt es auf um den Sarg des toten Papstes. Wehklagend richten Engel die Leiche an den Schultern empor, wie um den unten Stehenden den jammervollen Anblick irdischer Hinfälligkeit zu gewähren. Der Tote mit steif ausgestreckten Beinen und über der Brust gekreuzten Armen bewahrt noch die Ergebenheit der Sterbestunde; sein Haupt, von der Tiara gekrönt, sinkt haltlos vornüber auf die rechte Schulter. Dasselbe memento mori klagt aus den Putten, die zu seinen Füßen die fast entlaubten Äste seines Wappenbaumes halten.

Die Melodien schwellen wieder an, steigern sich zu feierlicher Größe, zur Erhabenheit. Wie Schatten, riesengroß, die seine entschwundene Seele zurückwirft, thronen um den Toten die Sinnbilder seiner Macht und seines Wesens: Moses und Paulus, als die gewaltigen Capitani des alten und neuen Bundes, Rahel und Lea als Symbole seiner Frömmigkeit und seiner guten Werke, in diesem Falle wohl seiner Kunstliebe.

Und wenn nun, alles überragend, die Gnadenmutter mit dem segnenden

Das Juliusgrab, unterer Teil.
Rom, S. Pietro in Vincoli.

Kinde heranschwebt und den Ausblick in die ewige Seligkeit eröffnet, so ist's, als lösten sich Trauer und Schmerz in der Verheißung der göttlichen Huld, als schlösse das feierliche Requiem mit einem himmlischen Amen . . .

Die künstlerischen Anregungen, die der Entwurf in freier Weise verwertet, kamen dem Meister von der Antike. Schon längst hatten die Maler den römischen Triumphbogen als grandiosen architektonischen Hintergrund volkstümlich gemacht. Aber erst das beginnende 16. Jahrhundert nutzte den baukünstlerischen Gedanken des antiken Triumphbogens aus. Giuliano da San Gallo verwandte 1505 das dreitorige Schema für seine Loggia der päpstlichen Posaunenbläser. Eine getreue Nachbildung des Konstantinsbogens stand als Siegespforte vor dem Vatikan, als der Papst 1507 aus Bologna zurückkehrte. Vor allem aber hat Andrea Sansovino in den berühmten Prälatengräbern von S. Maria del Popolo, wahrscheinlich auf Anregung Bramantes, die Nischenform des antiken Triumphtores auf die Grabmalarchitektur übertragen und damit das Florentiner Wandgrab endgültig aus der Mode gebracht.

Freier als Sansovino stellte sich Michelagniolo dem antiken Vorbild gegenüber. Von dem architektonischen Quadro des antiken Triumphtors entnahm er nichts als das Nischenmotiv mit den seitlich vortretenden Säulen, wobei der Bildhauer in ihm die Säule gleich durch die Menschengestalt — die gefesselten „Sklaven" — ersetzte. Dabei mochte er an jene Dacier auf dem Konstantinsbogen denken, die vor der Attika auf dem verkröpften Gebälk stehen, ohne Fesseln zwar, aber doch in der trauernden Haltung Gefangener, Überwundener. Und ebenso findet man an diesem Monument, unten auf den hohen Säulenbasen, die Viktorien, die Michelagniolo als Nischenfiguren plante, nicht minder an der Attika die hohen Reliefplatten, die das Juliusgrab zwischen den Nischen zeigt.

Nicht zufällig war das alles in des Meisters Phantasie lebendig geworden und arbeitete darin fort. Jener zur Apotheose für den todkranken, fast kann man sagen für den sterbenden Papst ausgestaltete Festzug im Karneval 1513 lieferte dem Künstler die Motive wenigstens für den Teil des Monuments, der dem Triumph des Papstes gewidmet sein sollte. Auf den allegorischen Wagen fuhren die eroberten Städte im Zuge, meist in Frauengestalten verkörpert; so sah man Parma als ein mächtiges Weib mit offenen Flügeln, in der Haltung der Bronzeviktoria aus Brescia; sie

schrieb auf den Schild den Namen des Papstes. Erinnern wir uns nun, daß Vasari in der 1. Auflage von Viktorien und infinite provincie legate ad alcuni termini spricht, und daß drei Jahre später auch Condivi das verräterische Wort prigioni in die Beschreibung seines angeblich ersten Entwurfes von 1505 einfließen läßt, so gewinnt es immer mehr an Wahrscheinlichkeit, daß dieser zweite Entwurf die Verlegenheit der Biographen hinsichtlich des ersten, ihnen unbekannten aus dem Wege geräumt hat.

An Stelle der Reminiszenzen aus der Antike zeigt der Oberbau, wie das eben vollendete Werk, die Sixtinische Decke, des Meisters Phantasie noch gefangen hielt. Die großen Sitzfiguren wirken wie in Stein übertragene Propheten und Sibyllen; ihre Throne mit den Balustern und den Karyatidenkindern wiederholen Motive der Decke. In anderer Weise hat die Deckenmalerei auf die Komposition der Zentralgruppe mit dem toten Papst gewirkt. Höchstens in Bronze wäre diese ganz malerisch bewegte, mit unruhigen Umrissen nach allen Seiten ausfahrende, in doppelter Lebensgröße geplante Gruppe denkbar; nur Erz ließe diese Durchlöcherungen der Materie zu. Fast scheint es, als habe Michelagniolos Vorstellungskraft den Weg von der Freiheit auf der Fläche zur Gebundenheit im Raume noch nicht zurückgefunden, als habe er den Zwang verlernt, den der Marmor dem Bildhauer aufnötigt. Auch in der frei schwebenden Madonna macht sich die malerische Ungebundenheit des langjährigen Frescante bemerkbar. Wie soll man sich diese gewaltige Marmormasse mit der Nische verbunden denken?

So kommt im Vergleich zu dem organischen Aufbau eines Sansovino etwas Unorganisches, beinah Inkohärentes in die Komposition, das an die dekorative Unbekümmertheit quattrocentistischer Grabmäler erinnert. Und doch verband Michelagniolo mit dem Kontrast des streng gegliederten Unterbaues und der malerischen Gelöstheit des Obergeschosses den philosophischen Gedanken von der im Tode sich aus allem Zwang befreienden Seele. Aber uns beunruhigen nur diese von jedem Zusammenhang gelösten, in immer wachsenden Dimensionen aufsteigenden Massen. Zwischen Untergeschoß und Nischenaufbau waltet ein Mißverhältnis, und gegen das Unbehagen, mit dem wir es empfinden, kämpft umsonst das Gefühl, das in dem mächtigen Aufstreben der Vertikale, in den schönen Profillinien, gebildet vornehmlich von den Silhouetten der Eckfiguren, volle Befriedigung findet.

Das Juliusgrab.
Rom, S. Pietro in Vincoli.

Die noch durch dreißig Jahre sich hinziehende Geschichte des Juliusgrabes enthält nichts anderes als den langsamen Todeskampf dieser künstlerischen Idee. Die Wandlungen, die der Entwurf von 1513 erfährt, bestehen vornehmlich in einer Zusammenschrumpfung der Tiefendimension, die schließlich überhaupt aufgegeben wird, und in der Umgestaltung des Obergeschosses, das, wie es heute dasteht, mit Michelagniolo selbst kaum noch etwas zu tun hat. Es ist schmerzlich zu sehen, wie der Meister Stück für Stück seines Entwurfes preisgibt und endlich es ruhig geschehen läßt, daß sein stolzes, als Hauptzierde Sankt Peters geplantes Monument in der bescheidenen Titularkirche Julius II., in S. Pietro in Vincoli, mehr beiseite gestellt als errichtet wird.

Nur der Unterbau erinnert an den Plan von 1513. Die Nischen mit den Hermenpilastern und den vortretenden Sockeln sind erhalten geblieben, freilich bergen die einen weder die Viktorien, noch tragen die andern die gefesselten Sklaven. Daß aber dieser Unterbau im wesentlichen aus jener Zeit stammt, in der Michelagniolo mit frischer Begeisterung sich dem Werke zugewandt hatte, beweisen nicht nur die Formen der Architektur, die schmalen, muschelgekrönten Nischen, die zarten Profile der Simse, das Rahmenwerk der leeren Tafeln, beweist ebensosehr das zierliche Ornament, das in Motiv und Ausführung die nächste Verwandtschaft mit Sansovinos Prälatengräbern in S. Maria del Popolo hat. Noch findet man unter den Papieren Michelagniolos den am 9. Juli 1513 geschlossenen Vertrag mit Antonio del Ponte a Sieve, der sich verpflichtet, für 60 Dukaten die Vorderseite der Architektur des Grabmals anzufertigen.

Man sieht, wie umfassend der Meister seine Vorbereitungen traf. Er selbst machte sich zunächst an die Ausführung einiger Gefesselter. Von den Marmorlasten, die er 1506 auf den Petersplatz hatte schaffen lassen, war ihm manches abhanden gekommen, worüber er bittere Klage erhob. Was sich vorfand, ließ er in die neue Werkstatt am Macel de' Corvi schaffen, und noch in demselben Jahre traf ihn Luca Signorelli bei der Arbeit an einer Marmorfigur „aufrecht stehend, mit den Händen auf dem Rücken", also einem der Gefangenen. Es ist der, der mit aufgestemmtem Bein ohnmächtig an seinen Fesseln zerrt, und dessen emporgeworfener Kopf einen laokoontischen Blick voll Schmerz und Qual in den Himmel schleudert. Sein Gegenstück bietet ein Bild tiefer Erschöpfung; für einen Augenblick schwindet das Bewußtsein, die Seele sinkt zurück in gefühllosen

Schlummer, in die Erlöstheit des Unbewußten. Man hat die Figuren am besten als den heroischen und den schlafenden Gefangenen gedeutet. Wie dem Gefühlsinhalt nach, so bieten sie auch formal die größten Gegensätze. Der Heroische muß, soll das Motiv in seiner ganzen Wucht wirken, durchaus im Profil gesehen werden und war daher sicher für eine Ecke des Unterbaues bestimmt. Der Schlafende offenbart nur in genauester Frontansicht die ergreifende Schönheit seines herrlichen Körpers, dessen Willenlosigkeit die Fesseln halten, dessen Leben die tiefen Atemzüge des Schlafes verraten.

Beide gehören dem Geschlecht glänzender Jünglingsgestalten an, die auf den Verkröpfungen des Gebälks der Sixtina ihr Wesen treiben. Ihr künstlerisches Motiv ist enthalten in der Jünglingsfigur, die links oberhalb der Libyca das Tuch mit dem schweren Medaillon über die rechte Schulter gleiten läßt. Hier haben wir gleichsam den Keim, ehe er sich in die Doppelzelle spaltet. Wir wissen auch, daß diese Figur in die letzte Stilperiode der Deckenmalerei fällt, und können so die Fäden verfolgen, die sich von dem einen Werk zum andern schlingen.

Der treibende Faktor dieser Stilentwicklung war die Antike, und es fällt nicht schwer, in dem Laokoon das Vorbild namhaft zu machen, das hier wie dort die Anregung gegeben hat. Man könnte die beiden Gefesselten geradezu Varianten der Laokoonsöhne nennen, wobei nicht zu vergessen ist, daß in dem antiken Original der unschön emporgestreckte rechte Arm des jüngsten Sohnes falsch ergänzt ist; genau wie bei Michelagniolo war dieser Arm kraftlos im Ellenbogen geknickt, so daß die Hand den Kopf berührte.

Vor den im Louvre befindlichen Statuen (h. 2,30 m) fühlt man das Glück und die Wonne des Meisters, der endlich wieder das lang vertraute Werkzeug in die Hände bekam. In der Art ihrer technischen Ausführung scheint die Stimmung der Figuren nachzuklingen. Der ungestümen Bewegung des Heroischen entsprechen schnelle, langgeführte Meißelzüge. In den geschwellten und gestrafften Muskeln pocht das Blut, wie ein Krampf durchschüttert es die ganze Gestalt. In einem furiosen Tempo, möchte man glauben, sei das alles aus dem Stein herausgeholt; von Form zu Form wird der Blick gerissen, und kein Verweilen gibt's bei einer noch so schönen Zufälligkeit. Dagegen bei dem Schlafenden — mit wie zärtlicher Sorgfalt scheint er herausgeschält aus der pietra alpestra e dura. Der rauhe Hammer (il mio rozzo martello), der bei dem Heroischen so un-

Der heroiſche Gefangene.
Paris, Louvre.

Der heroiſche Gefangene, Teilſtück.
Paris, Louvre.

gefüg zuschlagen mußte, hat hier nur klangvoll angepocht, daß der Stein sich öffne und diese figura viva entschweben lasse. Seit den Tagen des römischen Bacchus hatte der Meißel Michelagniolos nicht mehr den Reiz und den Schimmer warmblütigen Lebens nachgezaubert. Hier zeigt sich der ungeheure Fortschritt gegen jene Jugendarbeit. Zum erstenmal ist das Licht zur Beseelung der Form benutzt. Mit allen Poren trinkt dieser Marmor die kristallene Helle der Luft, und aus allen Poren strahlt er die Himmelsklarheit wieder aus. Sie allein entrückt die Gestalt in eine verklärte unirdische Welt, in deren Gefilden sich der befreite Geist des Schlafenden ergeht. Nur die Hand schiebt noch im Schlafe an der Fessel, weil sie die tiefen Atemzüge der Brust beengt . . .

Von diesen Figuren, deren Weltruhm immer lauter getönt hat, seitdem sie 1793 aus der Stille französischer Schlösser in den Louvre gelangten, fällt Licht auf die geheimnisvollen Gedankenpfade, die Michelagniolos Phantasie beim Juliusgrabmal beschritten hat. Was wollen sie mit ihrer stummen Qual auf dem Monument des kriegerischsten aller Renaissancepäpste, dieses Condottiere unter der Tiara, dessen Wollen die Ungebundenheit selbst war, dessen Lebensweg in einer breiten Via Triumphalis ausmündete? Sind sie nur die gequälten Gegenspieler zu den siegstolzen Viktorien in den Nischen neben ihnen? Condivi und Vasari geben eine ganz unzulängliche und oberflächliche Antwort. Der eine spricht von gefesselten Künsten, der andere von unterjochten Provinzen. Aber so billige Allegorien liegen Michelagniolo fern; bei ihm ist alles Symbol und Tiefsinn.

Ganz irrige Vorstellungen erweckt auch der Name „Sklaven", der ihnen wie jenen nackten Jünglingen an der Sixtinischen Decke noch immer anhaftet. Sie haben nichts gemein mit den gekrümmten Barbarengestalten, deren unedle Nacktheit ein hochtrabender Höflingsgeschmack mit Ketten an die Postamente barocker Fürstendenkmäler schmiedete. Selbst der Heroische gleicht in seiner schwellenden Muskelkraft wenig einem jener erniedrigten Galeerenknechte, ganz zu schweigen von dem adligen Geblüt des Schlafenden. Wie dünn und leicht zerreißbar sind diese Bande, die sie fesseln: ein Ruck — und die schmalen Tuchstreifen müßten zerfetzt zu Boden fallen.

Gefangene sind sie, Gefesselte, doch von einer stärkeren Macht bezwungen, als die sie in so schwache irdische Bande schlagen könnte. Nicht dem Willen eines Siegers, sondern den dunklen Schicksalsmächten unterliegen sie; das Leben selbst, „das Herzweh und die tausend Stöße, die unseres

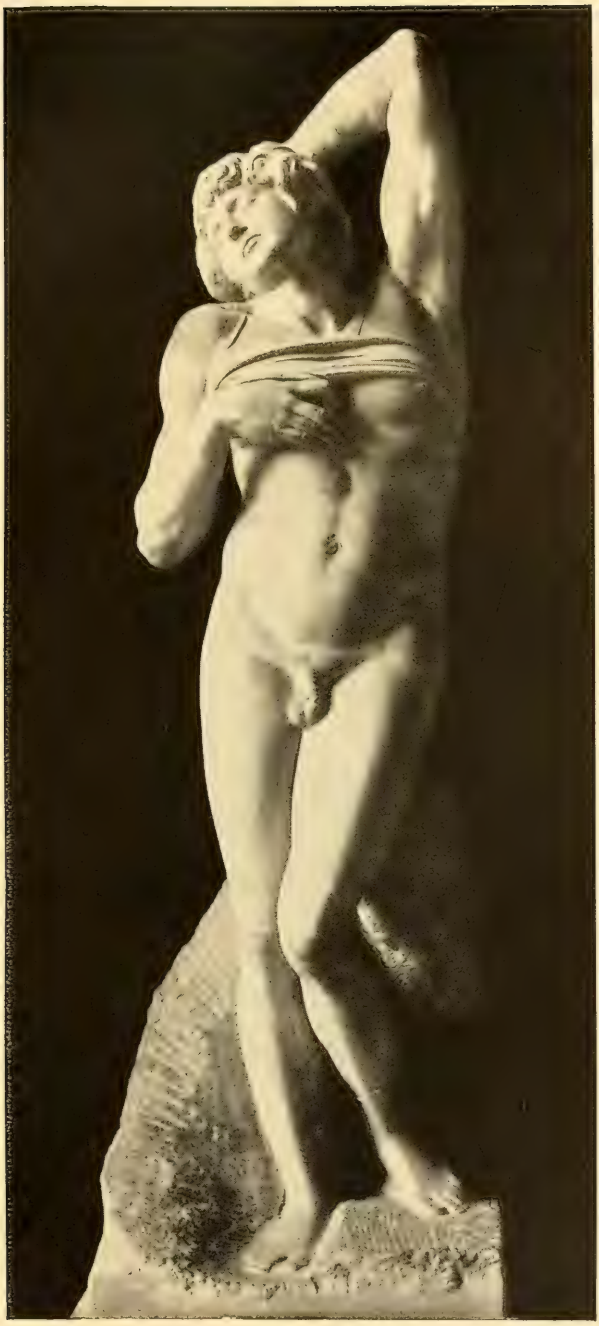
Fleisches Erbteil", raubte ihnen die Freiheit. So zwischen Zorn und Klage, zwischen Kampf und Sehnsucht, zwischen Aufbegehren und Entsagen müssen sie, im Innersten gebunden, standhalten, und der Wellenschlag ihres Daseins schwankt zwischen himmelanstürmender Klage und ermattetem Zurücksinken ins Unbewußte.

Bilder des Leids, stellen diese Erdgefangenen das Leben selbst dar, wie es ihr Schöpfer empfand. Und die Viktorien in den Nischen neben ihnen hätten nur — ebenfalls symbolisch — die Augenblicke seelischer Erhobenheit, die Momente geistiger Entfesselung angedeutet.

War dem Schüler Platons die Vorstellung von der Seele in den Fesseln des Leibes geläufig, so offenbarte sich dem Künstler das Abbild dieser Idee in höchster Läuterung. Nicht in gequälten und zerschundenen, vom Kampf des Daseins zermarterten Kreaturen, sondern in Geschöpfen ungebrochener, heldischer Jugendkraft verkörperte er diese Bilder des Erdenleids. Und dieser Gegensatz von Schönheit und Schicksal läßt seine Gestalten nur noch ergreifender erscheinen. Namentlich bei dem Schlafenden, den viele als die Krone seiner Schöpfungen betrachten, hat Michelagniolo Sorge getragen, daß der symbolische Grundgedanke nicht übersehen werde; die Andeutung ist freilich halb im Stein stecken geblieben. Der Stützblock der Figur zeigt deutlich, wenn auch nur im Rohen zugehauen, die Form eines Affen. In der Bildsprache der Renaissance aber bedeutet der Affe „den ewigen Haß, die Listen und die Bosheit dieser Welt" (immortale odium, fraus et malitiae), und als hämischer Zuschauer erschütternder Seelenqual hockt das häßliche Tier hinter der strahlenden Schönheit des Überwundenen.

So wachsen weit über ihren beschränkten Sinn im Dienste der Grabmalsidee diese beiden Gestalten empor zu Bekenntnissen des Meisters selbst. Sie spiegeln das Leben seiner Seele wider und ragen schließlich hinein in die Region, wo das Geheimnis des großen Einzelnen hinüberflutet in das allgemeine Welträtsel.

Mit ihnen überschreitet der Meister wie im Traumwandel die Schwelle, die ein festgelegter, an die Idee gebundener Auftrag von der freien Selbstdarstellung der Persönlichkeit trennt. Mit solchen Gestalten — wir werden ihnen in anderer Erscheinung bei den Medicigräbern wieder begegnen — entlastet Michelagniolo aufseufzend das schwerbeladene Gemüt im Glück des Schaffens:



Der ſchlafende Gefangene.
Paris, Louvre.

Der ſchlafende Gefangene, Teilſtück.
Paris, Louvre.

So sieht der frei gewordne Geist
Des Lebens überwundne Qual,
Was martert die lebend'ge Brust
Beseligt und ergötzt im Stein . . .

Gleichzeitig mit den Gefangenen griff Michelagniolo den großen Marmorblock an, der für eine Ecke der Terrasse bestimmt war. Es ist des Meisters berühmteste Figur, der Moses, der schließlich in den Mittelpunkt des Monumentes kam. Santo e terribilissimo principe nennt ihn Vasari, er gibt ihm das Beiwort, das dem verstorbenen Papst über alle Ruhmestitel hinaus als ein historisches Prädikat verblieben ist. Von jeher ist denn auch Michelagniolos Moses als das ideale Charakterporträt Julius II. aufgefaßt worden. Schon die Zeitgenossen verglichen den Befreier Italiens mit dem gewaltigen capitano degli Ebrei. Auf dem Festwagen im Karnevalszuge von 1513, der Genua darstellte, wie sie, eine hochaufgerichtete Frau, der vor ihr knienden Savona, der Heimatstadt des Papstes, den Kranz aufsetzte, befand sich auch Moses, seinen Stab gegen die große Schlange reckend, die geflügelt hinter einem knorrigen Baumstamme hervorkroch. Diese Assoziation unterliegt keinem Zweifel, um so strittiger ist das Grundmotiv der Statue.

Vasari gibt auch dafür einen Fingerzeig, der seinem feinfühligen Kunstverständnis wieder Ehre macht. „Man glaubt", sagt er, „er werde den Schleier fordern, damit er sein Angesicht verhülle, so strahlend und leuchtend erscheint es." Mit diesen Worten weist Vasari auf die Bibelstelle (Exodus 34, 29ff.) hin, die wie keine Moses in dem verklärten Glanz seines himmlischen Verkehrs mit Gott erscheinen läßt.

Bisher wurde die Figur dahin erklärt, daß Moses, eben vom Berge herabgestiegen, mit den zwei Tafeln des Zeugnisses in seiner Hand, den Lärm des Singetanzes um das goldene Kalb vernimmt und nun in Zorn und Groll aufkocht. In Blitzen flammen seine Blicke über dies halsstarrige Volk, und mit Mühe bändigt er den Aufruhr in sich, ehe er, in höchstem Grimm auffahrend, die heiligen Tafeln zerschmettert. Gegen eine solche Deutung erhebt das Hauptmotiv der Statue Einspruch: das Sitzen. Durchbebt von Abscheu und Schmerz, sagt Justi, hat er sich niedergelassen; aber niedergelassen nur, um im nächsten Augenblick aufzufahren, zu strafen, zu zerschmettern. Punkt für Punkt erhebt auch dagegen

die Figur Einspruch. Dies hochaufgerichtete Sitzen bedeutet kein Versagen der Kraft im Anblick eines empörenden Schauspiels. Wenn die Rechte in den Bart übergreift, die Linke, wie in einem Ansatz von Bewegung über den Schoß gleitet, als wollte sie dort etwas fassen, — ist das nervöse Unruhe, der unwillkürliche Reflex eines mit Macht unterdrückten Affekts? Zittert die Erregung des Zornes in diesem Körper, wird er alsbald die prachtvoll rahmende Wucht dieser Gewandmassen zersprengen, können diese dünnen Tafeln mehr sein als Kieselsteine in der Faust eines Riesen?

Schon vor dem Florentiner David bemerkten wir, daß in ihm nicht der Schauspieler einer bestimmten dramatischen Situation, sondern das Charakterbild, die alles erklärende Formel des jugendlichen Helden vom Künstler geboten werde. Dasselbe galt für die Monumentalgestalten der Sixtinischen Decke, für Gott-Vater, für die Propheten, für die Sibyllen. Es trifft auch für den Moses zu. Er ist die künstlerische Verdichtung der zerstreuten Situationen, in denen der Pentateuch ihn vorführt.

Erhabenheit ist der Grundzug seines Wesens. Er allein hat Gott von Angesicht zu Angesicht geschaut, mit Gott Rede getauscht: „und die Haut eines Angesichts glänzte davon, daß er mit ihm geredet hatte". Ein altes Mißverständnis des hebräischen Textes brachte in die Übersetzung der Vulgata an Stelle des glänzenden Angesichts die facies cornuta, das gehörnte Haupt, das Michelagniolo getreu nachbildete. Aber Israel und selbst Aaron fürchteten diesen Anblick, und deshalb tat Moses eine Decke über sein Angesicht, wenn er mit dem Volke redete; sprach er aber mit Gott dem Herrn, so nahm er sie von seinem Angesicht. Auch Michelagniolo zeigt diese Decke, zwar nicht in Form eines Schleiers, eines Velamen, wie die Vulgata sagt, sondern als ein massiges schweres Gewandstück, das ostentativ über dem rechten Knie liegt, und nach dem die Linke greift. Es erfüllt die Rolle eines Attributes, und ebenso verwendet der Künstler die Gesetzestafeln.

Die Bibel lieferte weitere Grundlagen. Im Tode wird der Gewaltige noch einmal beschrieben: „seine Augen waren nicht dunkel geworden, nec dentes illius moti sunt". Die ungeheuren, durch den Schatten vertieften Augenhöhlen sind immer am Moses Michelagniolos aufgefallen, ebenso der gewaltig vorgeschobene Kiefer als Ausdruck höchster Energie. Aber Michelagniolo hat alles getan, die Majestät heldischer Unzerstörbarkeit in

Moses.
Rom, S. Pietro in Vincoli.

der gesamten körperlichen Erscheinung auszudrücken. Bereits am Gott-Vater der Sixtina hat man gesehen, wie er vornehmlich die Extremitäten, Arme und Beine, zu physischen Kraftbehältern ausbaut. In demselben Streben gab er seinem Moses ein ärmelloses Gewand: unverhüllt sollten diese Arme zu sehen sein, die der Prophet emporhielt, als Israel stritt gegen Amalek. (Exodus 17, 11.) Und umständlich, fast wie ein Stück für sich wird durch die Stoffumrahmung die Säule des rechten Beins zur Wirkung gebracht. Nichts aber steigert die Mächtigkeit der Erscheinung so ins Ungeheure wie die rinnenden Ströme des Bartes. Er allein gibt dem Menschenbilde das Aussehen einer wilden Naturmacht.

Die Charakterformel, auf die Michelagniolo seinen Moses brachte, stellt eine Kreuzung von Held und Heiligem dar, von Prophet und Condottiere. Und nicht eindringlicher konnte sie zu plastischem Ausdruck gelangen, als in einer Sitzfigur. Denn wahre Hoheit offenbart sich zumeist in ruhender Fülle. Wohin wir blicken, ist die Gestalt von Kraft durchströmt. Aber diese Kraft will nicht zerstörend sich ausgießen, sie tritt, wie bei den schönen römischen Brunnen, unverschüttet von Schale zu Schale, den Anblick von Überfluß und Erhabenheit jeden Augenblick erneuend.

Der Moses faßt die künstlerischen Probleme noch einmal zusammen, die den Meister bei den Propheten und den Sibyllen der Decke beschäftigten. Allein nun galt es, was bisher in der Fläche vorgestellt worden war, zu kubisch räumlicher Erscheinung zu bringen. Die lange Gewöhnung an die Fläche hat Michelagniolos bildhauerische Imagination im Grunde unangetastet gelassen. Vor dem Stein wird er sich sofort der neuen Bedingungen des Materials bewußt. Beim Moses stand der Bildhauer vor Schwierigkeiten, die der Maler bei den Propheten noch zeichnerisch zu bewältigen gewußt hatte. Jede Sitzfigur bildet zwischen Oberkörper und Beinen einen mehr oder minder rechten Winkel, der, abgesehen davon, daß er eine große Materialverschwendung zur Folge hat, auch für die Silhouette und für die lückenlose Raumvorstellung der Figur eine Gefahr birgt. Auf alle Weise ist Michelagniolo dieser Gefahr begegnet, vornehmlich durch das Hereinnehmen des linken Armes, dann durch die übereck gestellten Tafeln und durch die flutenden Massen des Bartes, die der eingreifende Finger der Rechten aus der senkrechten in die wagerechte Lage bringt, endlich auch durch die Stoffhäufung über dem rechten Knie. Sein ganzes Bestreben war darauf gerichtet, der machtvoll

hochgereckten Figur, in der die Senkrechte so stark betont ist, mit möglichst vielen und wuchtigen Wagerechten entgegenzuarbeiten, um das hoheitsvolle Thronen, ein Sitzen für die Ewigkeit zur Erscheinung zu bringen.

Wohl aber zeigt sich in Einzelheiten, daß der Bildhauer nicht unberührt durch die Schule des Malers gegangen ist. Das Kostüm, das der Moses trägt, erinnert mit seiner ärmellosen Tunika an den Chiton des hl. Matthäus, in seiner Beinbekleidung an die Hosentracht der Barbaren auf der Trajanssäule und dem Konstantinsbogen. Den um die Knie geschlagenen Mantel trifft man bei den Deckenfiguren, am ähnlichsten bei Jeremias und der Libyca. Und gerade in ihm lebt sich ein beim Plastiker bisher unbekanntes Gefühl für malerische Drapierung aus. Bis zur Pietà muß man zurückgehen, um das Analogon einer so reich bewegten Faltenmasse zu finden. Aber man halte die sanften Buchtungen, den gemäßigten Wellenschlag dort gegen die tiefen Einschnitte, scharfen Grate, gegen den Hochgebirgscharakter der Gewandung hier, um sich des Unterschiedes voll bewußt zu werden. Und was für die Gewandung gilt, gilt auch für den Bart. Erst der Maler hat den Bildhauer den Reiz der tiefen Unterhöhlungen, die Wirkung der Überschneidungen gelehrt, Effekte, die nicht der plastischen Form, sondern der malerischen Erscheinung zugunsten kommen. Ein höchst anziehendes Lichtspiel treibt hier sein geheimnisvolles Wesen, unterstützt von der durchgängigen Politur des Marmors. „Eine unerschöpfliche Augenweide", sagt Robert Vischer in seiner glänzenden Analyse der Figur, „zum ersten- und letztenmal in dieser vielförmigen Pracht geschaffen die Lichtplastik, das Auftauchen, Hervorspringen und Hinwandern der Form im Schimmer, ihr Zurückweichen in Dämmerung, ihr jäher Einzug zu tiefen Schatten, der Wogenschlag dieses ganzen mannigfaltigen Kurvenspiels".

Dabei ist die Masse so streng zusammengenommen, daß nirgends eine leere Stelle, ein Loch entsteht. Fest liegen die Arme am Oberkörper, die Lücke zwischen den auseinandergestellten Beinen füllt mit breitem Erguß die Gewandmasse, die sich noch auf der Plinthe ausdehnt.

Das kompakte Volumen der Figur kommt in der genauen Frontansicht am deutlichsten zur Erscheinung. So von vorn gesehen, wirkt auch die Seitenwendung des mächtigen Hauptes erst in ihrer ganzen Wucht. Indessen ist sie keine plötzliche, nicht die Folge eines zornigen Impulses, eines gewitterschwer aufsteigenden Affektes; sie malt nur kühne Entschlossenheit. Man darf nicht vergessen, daß der Moses als Eckfigur gedacht war; und

Moses, Teilstück.
Rom, S. Pietro in Vincoli.

als solche bietet er zwei halbseitliche Ansichten, die sein Motiv bedeutsam klären. Tritt man – die Richtung vom Beschauer genommen – von links herzu, wobei der Kopf die reine Profilansicht zeigt, so wird niemand auf den Gedanken kommen, der Riese werde im nächsten Augenblick aufspringen. In Felsenruhe sitzt er da, und steil gleiten unsere Blicke an dem Koloß herunter. Überall zeigt die Figur die schroffen Abstürze eines Gebirgsstockes, der schreckhaft und drohend mit lauter starren Senkrechten aus der Ebene in die Wolken steigt. Geht man herum zur andren Eckansicht, so fangen die Wagerechten an zu wirken. Die Figur gewinnt an Fülle, an Breite, an königlicher Gelassenheit. Wir schauen den Fels, wie er mit Schluchten und Hochebenen ansteigt zur wolkenthronenden Höhe. Das zurückgesetzte linke Bein, das bei falscher Stellungnahme leicht etwas Verkümmertes zeigt, wirkt gegenüber dem schwerbelasteten rechten in seiner ruhenden Leichtigkeit. Es erscheint nicht mehr spannkräftig erregt, sondern in einem Anflug fürstlichen Anstandes lässig aufgestützt. Das Löwenantlitz, in dem die Kraftströme alle münden, ist uns voll zugewandt, die schwere Gewandmasse des Velamen ergießt sich von der Höhe des Knies wie ein Sturzbach. Was drohend und schreckhaft sich auftürmte, ruht breit in strahlender Majestät. Weit drüben liegt die Wetterseite des Gebirges, hier sehen wir es leuchten in stolzer Erhabenheit bis zu dem höchsten Gipfel . . .

Zwanzig Jahre später kam Papst Paul III. mit seinen Kardinälen in die Werkstatt des Künstlers. Bewundernd maßen seine Blicke den Moses. „Der schon allein genügt", sagte der Kardinal von Mantua, „das Andenken Julius' zu ehren." Und so ist es denn auch gekommen. Der Moses muß uns schadlos halten für die Tücke, mit der uns das Schicksal zweimal um das bündigste Bildnis des pontefice terribile von Michelagniolos Hand brachte. Im Moses lebt der Geist Julius II. Ja, es scheint, daß Michelagniolo die Figur von Anfang an als ein Symbol der donnernden Majestät Julius II. aufgefaßt habe.

In eine andere Zeit und in eine neue Werkstatt führt die zweite Arbeitsphase des Juliusgrabes. Michelagniolo ist in den Dienst der Medici getreten und hat seine Tätigkeit von Rom nach Florenz verlegt. Schon herrscht seit Julius' Tode der dritte Papst über die Christenheit, und in seinem Auftrag arbeitet Michelagniolo in der Grabkapelle von San Lo-

renzo. Aber daneben unterhält er in Via Mozza, heute S. Zanobi, zwischen S. Barnaba und S. Catarina, eine zweite Werkstatt, einen Saal, groß genug, „zwanzig Figuren auf einmal darin aufzurichten". Hier wird eingeführt, wer ihm von Rom aus zur Kontrolle auf den Hals geschickt wird. Einer dieser Abgesandten, der spätere Bischof von Aleria, Monsignor Pallavicini, beruhigte sich durchaus bei dem Anblick der verschiedenen Skizzen und bozze, die er dort zu sehen bekam.

Was damals entstand — wer weiß, in welchen Zwischenräumen, in welcher Not und in welcher Hast! — hat den geheimnisvollen Raum nie verlassen und ist erst nach des Meisters Tode an verschiedenen Orten zur öffentlichen Ausstellung gelangt. Seiner eigentlichen Bestimmung als Schmuck des Juliusgrabes ist es niemals zugeführt worden.

Ein neuer Kontrakt vom Jahre 1516 hatte das Denkmal zwar um die Hälfte seiner Tiefenausdehnung beschnitten, aber die Idee des Ganzen im wesentlichen nicht angegriffen. Für den Unterbau behielten die Viktorien und die Prigioni Gültigkeit.

Vier solcher Gefesselter sind denn auch zunächst in den neuen Florentiner Verhältnissen begonnen worden. Bis vor kurzem standen sie unglücklich und jedem Studium entrückt in dem Grottentempel am Eingang des Boboligartens, wohin sie auf Buontalentis Vorschlag gekommen waren, nachdem Großherzog Cosimo I. sie von dem Neffen und Universalerben des Meisters zum Geschenk erhalten hatte. Eingezwängt in künstliche Tropfsteingebilde und teilweise von ihnen überwachsen, erinnerten sie in ihrem unfertigen Zustand an jene Verschütteten, die bei der Freilegung Pompejis noch in ihrer Lavakruste aufgefunden wurden. Erst neuerdings erhielten sie mit dem Matthäus ihren Platz in der Vorhalle der Galerie alter und neuer Meister, die, einer Siegesstraße des Genius gleichend, auf die Tribuna mit dem kolossalen David führt. Daß auch sie zu dem Statuenschmuck des Juliusgrabes gehört haben, beweisen, von der Verwandtschaft der Motive abgesehen, ihre Maße, die mit denen der Gefangenen des Louvre übereinstimmen (h. 2,30 m).

Wie sie vor ihrer Einmauerung in jene Gartengrotte schon einmal auf besonderen Wunsch ihres fürstlichen Besitzers den Professoren seiner Akademie zum Muster für die Steinarbeit gedient haben, so sind sie auch heute an demselben Orte wie kaum ein zweites Werk ihres Meisters geeignet, über die Arbeitsweise Michelagniolos wertvolle Aufschlüsse zu geben.

Gefangener. (Ehemals in der Boboligrotte.)
Florenz, Galleria antica e moderna.

Michelagniolos Marmortechnik ist ebenso eigenartig und persönlich wie seine Auffassung und sein Stil. War es bisher üblich gewesen – wie es mit wenigen Ausnahmen auch noch heute die bequeme Regel ist – das bis in die Einzelheiten ausgeführte Modell nach der schematischen Methode des Punktesetzens von allen Seiten zugleich in den Stein zu übertragen, so greift Michelagniolo den Block, nur von seiner bildnerischen Vorstellung, nicht von festen Stützpunkten geleitet, zunächst von einer Seite in die Tiefe dringend, an. Schichtweise deckt er seine Figur aus der Marmormasse auf, so, wie es Vasari mit dem Gleichnis von dem Modell im langsam abfließenden Wasserkasten anschaulich zu machen versucht. Mit mächtig zufahrenden, sicher geführten Hammerschlägen schafft das Spitzeisen Flächen, um die Lage bestimmter Körperteile festzustellen. Erst werden die höchsten Stellen bloßgelegt, dann dringt der Meister weiter in die Tiefe zu reliefartiger Ausrundung der Form, um schließlich mit Zuhilfenahme von Seitenansichten bei stets verändertem Standpunkt die endgültige Tiefenlage herauszubekommen. Nirgends bemerkt man die Spuren des Bohrers; Spitz- und Zahneisen verrichten die ganze Arbeit. Demgemäß zeigt die Oberfläche parallel geführte Hiebe, die an Schraffuren der Zeichnung erinnern. Erst am Schluß erfolgt mit Feile und Bimsstein die Glättung der durchfurchten Materie.

Es ist klar, daß ein solches Vorgehen neben dem ungeheuren Vorzug der wechselseitig durch die bildnerische Vorstellung und durch das sich formende Material angeregten Frische auch die große Gefahr des sich Verrechnens, des „Verhauens" in sich trägt. Trotz der höchstgesteigerten Klarheit und Ruhe seiner inneren Anschauung ist Michelagniolo mit seinem stürmischen Temperament dieser Gefahr nicht immer entgangen. Sonderbarkeiten in den Maßverhältnissen, roh belassene Stellen, verpaßte Formen sind nur auf diese Weise zu erklären. Vieles, was er unvollendet liegen ließ, fiel als Opfer dieser ganz persönlich gehandhabten Arbeitsmethode. Er sprang dann nicht in mürrischer Laune ab, sondern sah ein, daß auf diesem Wege das Werk nicht zu beenden war. Die Fruchtbarkeit seiner Phantasie ließ ihn die Verluste immer wieder verschmerzen. Wohl aber begreift man, daß er in diesem improvisatorisch-stürmischen Belebungsprozeß des toten Blockes den höchsten Schaffensgenuß empfunden habe.

Wen aber hielten technische Erwägungen auf, wenn er vor diesen Blöcken ein Zeuge wird, wie die Materie auf dem geheimnisvollen Wege ihrer

Wandlung zur Form begriffen ist? Grade bei ihrem mühseligen und gehemmten Hervortauchen aus dem Formlosen ergreifen diese Gestalten durch die Leidenschaft ihres seelischen Ausdrucks, wie er sich in Stellung und Gestus offenbart. Es sind Bilder eines vielleicht noch größeren und gewaltigeren Schmerzes als die beiden nach Frankreich verschlagenen Leidgenossen. Dabei ist das Physionomische als Reflektor des seelischen Ausdrucks so gut wie ausgeschaltet. Nur einer, ein bärtiger Alter, gleichsam ein Gegenstück zu dem Schlafenden, aber auf der Abendseite des Lebens, zeigt deutlich erkennbare Gesichtszüge. Die übrigen verbergen das Antlitz; mit erhobenem Arm fährt einer drüber weg, ein anderer wirft es auftrotzend weit zurück, bei dem dritten steckt es noch im Block, doch der aufwärts greifende linke Arm läßt annehmen, daß er es in den Händen vergraben wollte. Wie bei den Alten ist hier der Körper in allen seinen Teilen „das Gefäß der Seele". Es rast, stürmt und rüttelt in diesen gepeinigten Leibern und sinkt wieder ab zu starrer Ruhe. Niemand, der sich in diese halb zugehauenen Blöcke hineingesehen hat, wird ihren fragmentarischen Zustand dunkel oder quälend empfinden. So wie sie sind, enthalten sie des Meisters ungetrübte Absicht. Ahnungsvoll deuten sie hinüber zu jenen Allegorien der Mediciſakristei, in denen die gleiche leidenschaftliche Belebung des Körpers mit der Andeutung nur des Physionomischen sich paart. Sie üben den Zauber genialer Improvisationen aus, für den uns erst eine spätere Kunst empfänglich gemacht hat. Die Hand, die sie schuf, scheint von einer Kraft und Frische belebt, als sei noch einmal die Aussicht nahe, das verschleppte Werk in einem Zuge rasch zu vollenden, mit einem Ruck die Last langer Jahre von den Schultern zu wälzen.

Aber wieder war es nur ein Aufflackern der Schaffenslust, und allzu leicht machten neue Pläne und Gedanken den Meister abtrünnig von seinem Werke. Dies kann man an der Figur beobachten, die gleichzeitig mit den Gefangenen entstand und ebenfalls aus dem Saal der via mozza in den Besitz des Großherzogs und jetzt zu den Gefährten in die Akademie gekommen ist. Zwar ist bestritten worden, daß die unter dem Namen des „Siegs" aufgestellte Gruppe eines nackten Jünglings, der sein linkes Knie auf den Nacken eines zu Boden geworfenen bärtigen Mannes stemmt, eine Umbildung der für die Nischen des Unterbaues geplanten Viktorien sei und überhaupt mit dem Juliusgrab in Beziehung stehe. Allein mir scheint, Michelagniolo hatte zu wählen, ob er sich, wie Bertoldo, in flavi-

Der Sieg.
Florenz, Galleria antica e moderna.

scher Nachahmung der Antike, bei der undramatischen Wiedergabe der flügelschlagenden Viktorien beruhigen wollte, oder ob er den allegorischen Gedanken auflöste in dramatisches Geschehen. Seinem Temperament nach mußte er sich für das Dramatische entscheiden, und sogleich machte die Viktoria dem Manne Platz, jung und kräftig, von dessen Sieg wir Augenzeugen sind. Auch widerspricht das Höhenmaß der Gruppe (2,80 m) zum mindesten nicht der Möglichkeit, sie uns in den Nischen des Unterbaues vorzustellen.

Ihrer Komposition nach zeigt die Gruppe deutlich den Stil Michelagniolos in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts, als er an den Medicigräbern tätig war. Wie in der Madonna dort, sucht auch hier der Künstler energisch von dem Hintergrunde, von dem Flächenbilde loszukommen und dafür ein Raumbild zu schaffen, dessen verschiedene Ansichten erst über die künstlerische Idee aufklären und sie erschöpfen. Auf die Figuren der Mediciſakristei deutet auch der Kopf in seiner Verwandtschaft mit dem des Herzogs Giuliano.

Zur Kritik des Technischen muß eine andere Marmorfigur, im Museo nazionale, herangezogen werden: jener bislang Apollo genannte David (h. 1,50 m), der, nach dem sacco von Florenz, dem päpstlichen Kommissar Baccio Valori vom Künstler zum Geschenk gemacht wurde. In der Behandlung des Raumproblems steht er auf einer Stufe mit dem Sieger. Viel weniger vorgeschritten in der Ausführung, gibt er doch deutlich Michelagniolos Streben nach Geschlossenheit der Lichtwirkung zu erkennen, die der Sieger durch ein zu genaues Eingehen auf die Einzelformen zerstört zeigt. Soll dies auf Rechnung des Meisters kommen und sollte er in zwei nah verwandten Werken an demseloen Problem einmal gescheitert sein, um gleich darauf seine volle Meisterschaft zu erweisen? Dagegen wissen wir, daß der Michelagniolo der Medicigräber zum erstenmal Hilfskräfte heranzog, und einer solchen möchte ich die Übertriebenheiten in der Modellierung des Siegers zuschreiben.

War es doch Schicksal und Ende des Juliusgrabes, ganz in die Hand von Gehilfen zu fallen. Nach dem vierten Kontrakt von 1532, der die Abmachung aller vorhergehenden umstieß, handelte es sich zwar dem Wortlaut nach um ein ganz neues Modell, in Wahrheit aber nur um ein Arrangement und eine Ergänzung des Vorhandenen, wobei weitgehende Mitarbeit fremder Hände zugestanden wurde. Allein nicht einmal alles Vor-

handene war dem alten Meister mehr genehm. Den neuen religiösen Ideen hingegeben, die, von der Reformbewegung der Kirche emporgebracht, über ihn durch den Umgang mit Vittoria Colonna eine umwälzende Macht gewannen, verbannte er von der endgültigen Redaktion alles, was an irdische Macht und Größe erinnern konnte. Der Sieger und die vier unvollendeten Gefangenen verstaubten in der Verlassenheit der via Mozza; die beiden in Rom verbliebenen Prigioni verschenkte Michelagniolo an Ruberto Strozzi zum Dank für die bei schwerer Krankheit 1544 in seinem Hause genossene Pflege. Er duldete, daß vor die Hermenpilaster vier sinnlose Sockel mit rücktreibenden Voluten darauf kamen.

Für die Nischen meißelte er in Eile die Gestalten der Rahel und Lea, nach Vasari in dem kurzen Zeitraume eines Jahres. Dante hat (Purg. XXVII) die typische Erscheinung der beiden Repräsentantinnen des beschaulichen und des tätigen Lebens festgestellt. Rahel, ruhend den ganzen Tag, die schönen Augen in den Spiegel versenkt, — dies Bild mittelalterlicher Theologie erhob Michelagniolo zur flehend Gott zugewandten Fürbitterin in der Haltung der Fides mit Kopfschleier und dem ernsten Gewand einer Nonne. Lea, die Dante sah,

ein schönes junges Weib, das hold bewegt,
durch Wiesen ging und singend Blumen pflückte,

ist unter Michelagniolos Hand zu einer sinnenden Gestalt geworden, „mit milder Trauer angetan" fast wie Dürers Melancholie. In weltlich geschmücktem Gewande steht sie da; ihr Haupt mit den zierlichen Flechten neigt sich dem Diadem in der Rechten leise zu, durch das die schwere Haarsträhne schon halb gezogen ist. Aber von Trauer plötzlich überschattet, hält sie inne, und matt hängt die Linke mit dem Lorbeerkranz herab, der schwer wie eine Totenkrone ist. Aus einem merkwürdig beruhigten, gesänftigten, resignierten Gemüt sind diese Gestalten geschaffen; der Sturm in den Sibyllen ist träumerischer Versunkenheit gewichen. Einer sich tief nach Ruhe sehnenden Phantasie entsprungen, vermögen die Figuren nicht die ermattete Hand zu verbergen, die sie bildete. Ihr Ausdruck ist müde, in den Falten schleicht die Bewegung mühsam oder schläft ganz. Der nach dem Typus der Juno geschaffene Leakopf mutet an wie das etwas leblose Antikisieren Andrea Sansovinos.

Das ganze obere Stockwerk hat nichts mehr mit Michelagniolo zu schaffen. Mit gleichgültigen Augen sah er zu, wie seine Gehilfen seine

künſtleriſche Idee vernichteten. Den architektoniſchen Aufbau führten Giovanni de' Marcheſi und Michelagniolos langjähriger Diener und Hausgenoſſe Francesco d'Amadore, genannt Urbino, aus. Man darf nicht an das mächtige Crescendo der Verhältniſſe im Entwurf von 1513 denken, wenn man ſieht, wie außer aller Harmonie dies kahle Obergeſchoß mit den nach unten verjüngten Pilaſtern und der lächerlich kleinen Mittelniſche die reich ornamentierte Architektur des Unterbaues fortſetzt. Und nicht minder verdrießlich wirkt der Figurenſchmuck. Mit den Propheten und der Sibylle, rechts und links in den Niſchen, macht Raffaello da Montelupo dem großen Meiſter wenig Ehre. Etwas beſſer iſt die Madonna von Scherano da Settignano ausgefallen. Sie erinnert noch an die Mutter Gottes von 1513, und es iſt wohl möglich, daß ein Modell des Meiſters für ſie vorgelegen hat. Beſonders ſchlimm aber ſteht es um die Grabfigur des Papſtes, die Tommaſo di Boscholi, ein mäßig begabter Schüler des Andrea Sanſovino, den aufgeſtützt ruhenden Sarkophagfiguren in S. Maria del Popolo nachbildete. In ihrem kleinen Format wirkt ſie unbedeutend und verlegen, während ſie doch, dem Sinne nach, die ganze Kompoſition beherrſchen ſollte. Der Sarkophag, der ihr als Ruhebett dient, ſteht wie eine Brücke über einem Abgrunde, und der nach unten gleitende Blick des Papſtes ſcheint nichts als die Tiefe zu ermeſſen. Niemandes Augen haften auf ihm, dem zu Ehren der ganze Aufwand an Marmor und Statuen gemacht iſt.

Sebaſtiano del Piombo weisſagte recht, als er im März 1532 Michelagniolo ſchrieb: „Euer Ruhm gründet ſich nicht auf dies Werk, noch auf ſeine Figuren: dafür habt Ihr ſo viel andere geſchaffen, deren Anblick die Welt erzittern machen wird; tröſtet Euch!" Für Michelagniolos Ruhm kommt tatſächlich nur die eine Figur des Moſes in Betracht, die, ohne ſein Zutun in den Mittelpunkt der Kompoſition gerückt, alles enthält, was über den toten Papſt zu ſagen, was an ihm zu feiern und zu rühmen war: den santo e terribilissimo principe. Auf dieſe Statue paſſen Goethes Worte, die er bei Gelegenheit eines altgriechiſchen Kunſtwerkes niederſchrieb: „Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme des Beſchauenden, und er mag, er kann ſich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken, wie eigentlich ein vortreffliches Kunſtwerk alles Übrige ausſchließen und für den Augenblick vernichten ſoll."

Von dem jämmerlichen Anblick des Ruins eines großen künstlerischen Planes wenden wir uns noch einmal zurück in die Zeit, da beide Werke, Sixtinische Decke und Juliusgrab, des Künstlers Seele füllten. Unzertrennlich vereint, enthalten sie die Philosophie der Mannesjahre Michelagniolos. „Quel malinconico“, das dem ersten Jahrzehnt des Cinquecento als geistige Prägung eigen ist, steigert sich in ihm zu großartigem Pessimismus. Sein Ausdruck ist die pathetische Gebärde. Er nimmt seinen Flug bis in die Höhen, wo die Erhabenheit thront, und er kann auch hinabsinken in die Tiefen, wo die Ohnmacht gefesselt schmachtet. Dies leidenschaftliche Durchfühlen der extremen pathetischen Zustände ist die seelische Grundlage der künstlerischen terribilità des Meisters. Nirgends offenbart er sie so, wie in den Werken seiner reifen Mannesjahre, in dem einen, das ihm zum herrlichsten gelang, in dem andern, das ihm unter den Fingern langsam zerbrach und zerbröckelte. Allmählich aber büßt diese Seele die Flugkraft ein, und allgemach versagt die Schönheit ihre Tröstungen. Mehr und mehr düstert's in diesem Leben, und nur Stückwerk noch wird, wenn auch in großartigem Maßstabe, geschaffen. Das Irdische zwingt den Meister in die Fesseln von Dienst und Fron, und mit welcher Gewalt immer er an seinen Banden zerren mag, er ringt sich nicht frei, nicht in seiner Kunst und nicht in seinem Leben. Der erschütternd die Gebärde des Leids auszudrücken verstand, jetzt wird er ein Genosse jener stummen Marmorstatuen, auch er, Michelagniolo, ein prigione.

Drittes Kapitel

Im Dienſte der Medici

O, wenn ihr glühtet
Gleich mir, euch dünkte schon das Sterngefunkel
Zu blendend, ihr verlangtet tief'res Dunkel.

Giuliano de' Medici,
Herzog von Nemours

Mit Julius II. war ein papa terribile dahingegangen; der ihm nachfolgte, führt das Motto SVAVE in seiner Impresa und als Symbol ein Joch mit leicht verständlichem Hinweis auf den Bibelspruch Matth. XI, 30: „denn mein Joch ist sanft und meine Last ist leicht". Nach der Geißel, die über ihnen gedroht, waren sie alle froh und begierig, sich unter dieses sanfte Joch zu beugen. Der Name des neuen Papstes hatte altgewohnten und guten Klang: ein Medici war es, der als Leo X. den Stuhl Petri bestieg.

Sein Vater, Lorenzo der Prächtige, der seine Söhne gut durchschaute, hatte ihn einst den Klugen genannt. Und seiner Klugheit, die sich am glänzendsten in der Form diplomatischer Gewandtheit zeigte, verdankte der Kardinal Medici sein Glück. Wie wenige verstand er die schwierige Kunst, die Gelegenheit abzuwarten, um dann bescheiden und sicher zugleich aus dem Hintergrunde in die vorderste Reihe zu treten. Überall zeigte er sich den Verhältnissen gewachsen. Als sein Bruder, der „tolle" Piero, Macht und Ansehen des Hauses verscherzt hatte, zog sich Giovanni ganz zurück. Wie in einem freiwilligen Exil verlebte er Jahre auf Reisen. Dann bezog er in Rom einen fürstlichen Palast bei S. Eustachio, in dem er vereinigte, was noch von Kunstschätzen der Familie verblieben war, und führte in großartiger Weise das traditionelle Mäzenatentum der Medici fort. Musik und Bücher waren seine besondere Leidenschaft. Er war glücklich, als es ihm 1508 gelang, die Sammlung alter Handschriften, die noch sein Großvater mit Niccolo Niccoli zusammengebracht hatte, von dem verschuldeten Kloster S. Marco zurückzukaufen.

Mit einem Optimismus ohnegleichen, der ihm als kostbares Patengeschenk der Natur zuteil geworden war, wartete er dabei auf seine Stunde. Sie kam mit den Kriegsereignissen der letzten Jahre Julius II. Aber sie kam mit so unerhörten Wechselfällen, daß mehr als einmal alles verloren schien. Durch Gefangenschaft und Flucht ging der Aufstieg dieses Mannes. Dann nutzte er die Unklugheit seiner Landsleute, mit der sie Partei gegen den mächtigen Papst ergriffen, für seine Familieninteressen aus. Im Geleit der plündernden Spanier, das verwüstete und zerstörte Prato hinter

ſich, betrat der Kardinal am 11. September 1512 die Vaterſtadt Florenz. Mit ihm zogen ſein Bruder Giuliano und ſein Vetter Giulio, der ſpätere Clemens VII. Nach einer unblutigen Revolution fiel ihm die Stadt zu. Sanft war auch hier das Joch, das er auferlegte, und leicht die Laſt, die er zu tragen gab. Eine Verſchwörung, an deren Spitze ein junger Schwärmer, Pier Paolo Boscoli ſtand, wäre nicht mit dem Henkersbeil geſühnt worden, hätte ſich der Kardinal zur Zeit des Urteils nicht ſchon auf der Reiſe ins Konklave befunden. Im Scrutinium fiel ihm die Aufgabe zu, die Stimmzettel zu verleſen. Nicht die leiſeſte Erregung verriet er, als ſein Name immer wieder erſchien. Er war einer der Jüngſten und ſtand erſt im 38. Jahre. Den Condottiere hatte ein Cortigiano abgelöſt.

Zeremonien und Pomp, die Julius verſchmäht hatte, waren Leos Freude. Seine vorwiegend äſthetiſche Natur gefiel ſich darin. Er liebte die Repräſentation und die Eleganz des Auftretens, wiewohl ihm dabei ſeine Fettleibigkeit manche Unbequemlichkeit verurſachte. Umſonſt ſuchte er auf anſtrengenden Jagdausflügen von ſeiner Villa La Magliana aus dieſe körperliche Fülle herabzumindern. Seine Heiterkeit, die ihn nie verließ, konnte, ſeiner Würde ungeachtet, auch in Derbheit umſchlagen, und mit ſeinen wohlgepflegten, beringten Händen hat er manchmal die plumpſten Späße ſeiner Umgebung beklatſcht. Aber nie verleugnete er die vornehme Abſtammung, den großen Herrn, auch wo er ſich herabließ. Die Worte von der Gaſſe, mit denen Julius II. dareinzufahren liebte, hüllten ſich in das hoffähige Gewand der Zote. Am Hof Leos X. wurde viel gelacht, aber auch gut geredet und geſungen — alles in horaziſcher Sorgloſigkeit und Lebensfreude.

Für Michelagniolo war der neue Papſt eine lang vertraute Erſcheinung. Von gleichem Alter, waren ſie beide in demſelben Hauſe groß geworden, von denſelben Lehrern erzogen. Während der eine im Garten von S. Marco die erſten Proben ſeiner Begabung ablegte, empfing der andere, kaum den Knabenſchuhen entwachſen, auf der Abtei in Fieſole die Kardinalsinſignien. Bald verloren ſie ſich für etwa ein Jahrzehnt aus den Augen, bis ſie in Rom unter Julius II. wieder zuſammentrafen. Aus nächſter Nähe verfolgte der Mediceer die Konflikte des Jugendgenoſſen mit ſeinem päpſtlichen Vorgänger, und gewiß zog ſeine Klugheit daraus eine Lehre für die Zukunft. Er ſah, wie Gewalt und Zwang auf dieſe Natur wirkten, er ſah auch, was Vertrauen und Güte erreichten. Und

so ließ er, der den Schwierigkeiten, soweit er konnte, gern aus dem Wege ging, den Meister zunächst ungestört bei seiner Arbeit. Denn Michelagniolo, noch erfüllt von der Verehrung des gewaltigen Herrn, dem er sich zugehörig gefühlt hatte „wie der Strahl zur Sonne", schien nichts zu begehren, als mit seiner Kunst das Andenken des Toten zu verherrlichen. Die möglichst rasche Vollendung des Juliusgrabes, in der er das künstlerische Vermächtnis Julius II. erblickte, nahm alle seine Kräfte gefangen.

Um so eifriger bedachte Leo den jungen Raffael, der in den Stanzen des Vatikans die strahlende Reihe seiner Meisterwerke eröffnet hatte. Mit Staunen sieht man, wie der Urbinat einen großen Auftrag nach dem andern erhält, wie er von Würde zu Würde emporsteigt. Das unerhörte Glück, das diesem Medici sich an die Fersen heftete, hat ihm in Raffael seine kostbarste Gabe entgegengebracht, recht wie es aus dem Vollen zu schenken liebt. Hier war kein Scharfblick, kein Kennerauge nötig, eine ungeheure Begabung zu entdecken, keine Überlegung kostete es, sie auf den richtigen Posten zu stellen. Leos Aufgabe war allein, Raffael ruhig gewähren zu lassen; alles andere hatte schon Julius II. geleistet. Ebensowenig bedurfte es der liebenswürdigen Anpassungsfähigkeit des Malers, sich in den neuen Herrn zu schicken. Die Charaktere wurzelten in der gleichen heiteren, genußfrohen Lebensauffassung; auf derselben Glückswoge fuhren beide dahin.

Überall war Raffael zu verwenden, ja schien er gerade der Mann zu sein, den man brauchte. Sollte der mißtrauische und eifersüchtige Michelagniolo diesem Emporkommen, dieser Siegesfahrt nach Ruhm und Glück gleichgültig zugeschaut haben? Zur Zeit, so wird erzählt, da sie beide im Vatikan malten, der eine in der Sixtinischen Kapelle, der andere in der Bibliothek des Papstes, begegneten sie sich eines Tages. Umgeben von seiner Schülerschar, wollte Raffael an Michelagniolo vorüber. Da traf ihn ein giftiges Wort: „Mit einer Bande wie der Häscher!" „Und du" — gab Raffael zurück — „allein, wie der Henker." Eine Anekdote gewiß, aber sie deutet hin auf die Spannung zwischen den Künstlern. Der Verdacht der Eifersucht bleibt indessen allein auf Michelagniolo haften. Für sein Empfinden war der junge Meister in erster Linie der Hintermann Bramantes, und als, nach dessen Tode 1514, Raffael die Oberleitung über den Neubau von S. Peter erhielt, war es Michelagniolo, als trium-

phiere der alte Gegner noch in seinem Nachfolger über ihn. Weder der frühe Tod Raffaels noch die ausgleichende Gewalt der Zeit haben Michelagniolos Gemüt versöhnt. Er ist Bramante später gerecht geworden, bezwungen von der Einsicht in das Genie dieses Baumeisters, dessen Schöpferkraft der seinigen verwandt war. Raffaels Kunst erschien ihm immer untergeordneter Art, „nicht aus Natur, sondern aus Nachahmung". Was er von ihr aufnehmen konnte, war nur das Echo seiner eigenen Formensprache. Und so hat er einseitig, wie der Genius urteilt, noch in späten Jahren seinen strengen Richtspruch gefällt: „was Raffael von der Kunst wußte, hatte er von mir."

Auf dem großen Staatsporträt, das Raffael von Leo X. gemalt hat — in prachtvoll gehöhter Menschlichkeit, mit einigen feinen Kunstwerken, Miniatur und Glocke vor sich auf dem Tisch — steht rechts neben dem Papst sein Neffe Giulio, Kardinal von S. Maria in Domnica und Erzbischof von Florenz. Schwerblütig und melancholisch sieht er, trotz seiner zweifelhaften Herkunft, durchaus in die Familie Medici. Sein Platz auf dem Bildnis hat symbolische Bedeutung: hinter dem glänzenden Schauspieler steht er als der gewissenhafte Regisseur. Alles Geschäftliche ging durch seine Hände. Er sorgte dafür, daß über den angenehmen Pflichten, die der Papst allein erledigte, auch die weniger angenehmen nicht vergessen wurden. Sein Eifer ermüdete nicht leicht, sein nüchterner Ernst faßte alle Schwierigkeiten mit ruhiger Sachlichkeit an. Auch den geschäftlichen Verkehr mit den Künstlern leitete er, und so wird er der Mittler zwischen Michelagniolo und dem Vatikan, sobald der Künstler in Beziehung zu Leo X. tritt.

Jahre vergingen, ohne daß der kluge Leo die Gelegenheit gab, ohne daß der am Juliusgrab beschäftigte Meister sie suchte. Da hielt zu Ende des Jahres 1515 der Papst seinen feierlichen Einzug in Florenz. Mit dem größten Aufwande begrüßte die Vaterstadt den ersten Florentiner, der die Tiara errungen hatte. Durch Porta romana zog der Papst ein. Überall hemmten die glänzende Kavalkade antike Triumphbogen und andere Nachbildungen der berühmtesten Bauwerke des alten Rom, Kolossalstatuen und allegorische Malereien, und alles musterte der Papst liebevoll mit den Augen des Kenners. Das imposante Schlußstück dieser Via triumphalis war der Dom. Seine noch immer erst halbvollendete Front hatten

Jacopo Sansovino und Andrea del Sarto hinter einer prachtvollen Scheinfassade versteckt. Mit hohen Säulen emporsteigend, mit Reliefs reich geschmückt, ahmte sie, die in Holz aufgebaut war, durch geschickte Bemalung den Marmor täuschend nach.

Dieser Anblick mag Leo auf den Gedanken gebracht haben, nun auch für die nie ausgebaute Fassade der mediceischen Familienkirche San Lorenzo Sorge zu tragen. Des Papstes Absicht sprach sich unter den Künstlern herum. Modelle wurden gemacht und dem Papste vorgelegt; auch Raffael befaßte sich mit der Aufgabe.

Jetzt schien es Michelagniolo, als sei der Augenblick gekommen, der nicht verpaßt werden dürfte. Das Unternehmen lockte mit seinen riesigen Dimensionen; was war gegen die Mächtigkeit dieser Fassadenwand der Nischenbau des toten Papstes? Hingerissen von der Aufgabe und ohne zu bedenken, wie die Pflichten gegen den alten mit der Verschreibung an den neuen Papst zu vereinigen wären, bietet der Meister selbst seine Dienste an. „Die Sache ist die, daß ich mich getraue, dieses Werk der Fassade, in Architektur wie Skulptur, zum Spiegel von ganz Italien zu machen."

Das war der Punkt, auf dem Leo mit Freuden Michelagniolo angelangt sah. Und eifrig griff der Papst zu. Er fügte sich den Bedingungen des Meisters, der, wie immer, auch diesmal ganz allein die Hand am Werk haben wollte. Und an diesem Eigensinn des Meisters ist das Unternehmen denn auch wieder gescheitert. War schon das Juliusgrab nach dem Entwurf von 1513 eine Leistung, die, bemessen auf sieben Jahre, die Kraft eines einzelnen übersteigen mußte, wie sollten acht Jahre hinreichen, ein Werk zu schaffen, das an Umfang und Größe das Grabmal weit übertraf?

Ohne den Kardinal Giulio, der mit seinem praktischen Blick noch rechtzeitig erkannte, daß der Mangel an organisatorischer Fähigkeit in Michelagniolo das Unternehmen aufs tote Gleis schob, wäre des Künstlers Schaffen vermutlich mit einer zweiten Tragödie belastet worden. Hier aber gelang es, den Kontrakt zu lösen und Michelagniolo von jeder Verpflichtung zu befreien. Auch hielt der Kardinal schon einen neuen Plan bereit, den Meister weiter an das Haus der Medici zu ketten. Die Schwierigkeiten, die sich einstellten, sobald man mit Michelagniolo unterhandelte, verstimmten wohl den Papst und seine Ratgeber, erschütterten aber nicht die Verehrung, die der Künstler genoß. Wenige Monate nach der Lösung des Vertrages für die S. Lorenzo-Fassade schrieb Sebastiano

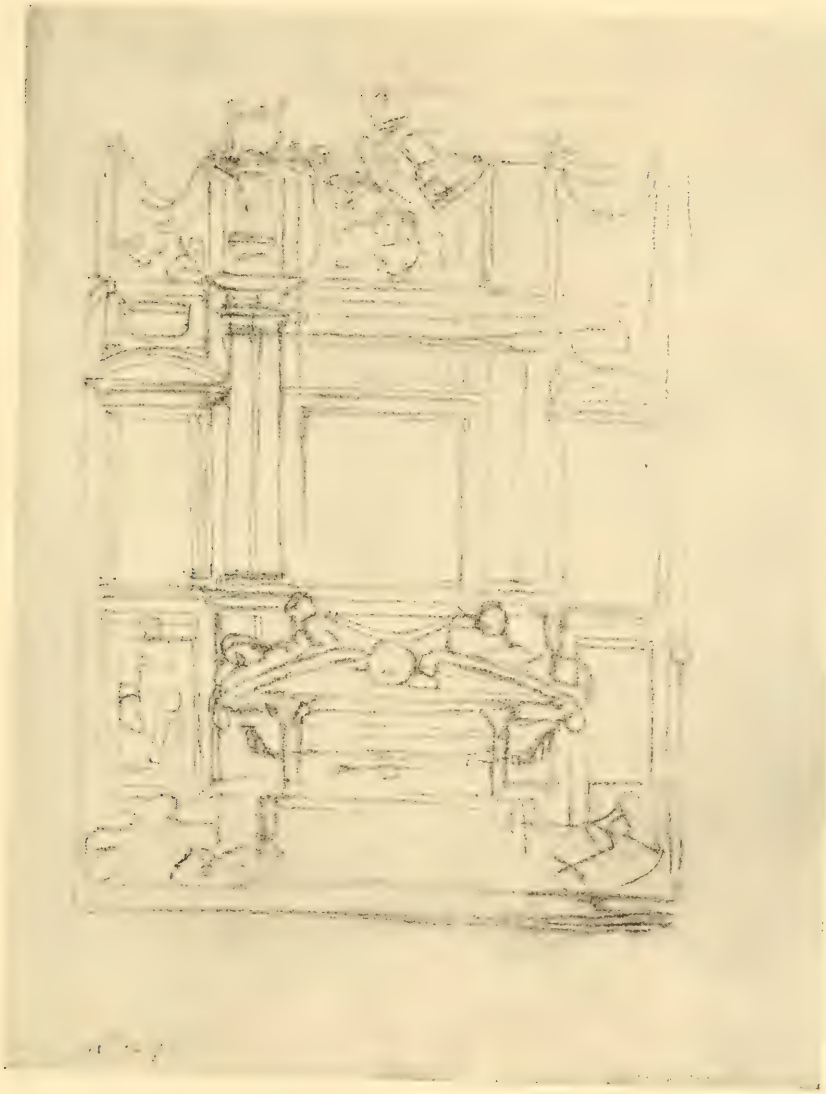
del Piombo an Michelagniolo die Worte, die am beſten das Verhältnis des erſten Mediceerpapſtes zum Meiſter der Sixtina kennzeichnen: „Ihr könntet hier alles erhalten, was Ihr nur wollt; denn ich weiß, wie hoch Euch der Papſt achtet, und wenn er von Euch ſpricht, ſo iſt es nicht anders, als wie von einem Bruder und mit Tränen in den Augen. Er hat mir geſagt, daß Ihr zuſammen erzogen ſeid, und er zeigt, daß er Euch kennt und liebt. Aber Ihr jagt jedermann nur Schrecken ein, ſelbſt den Päpſten."

Über ihre Feinde hatten die Medici zu ſiegen gewußt. Aber einer war mächtiger als Papſt und Kardinal, und dieſer eine ſchwang nun ſein grauſames Szepter über der Familie: der Tod.

1516 war Giuliano, des Papſtes Bruder, vorzeitig mit 38 Jahren geſtorben. Und 1519 folgte ihm Leos Neffe, Lorenzo, kaum 28jährig, im Tode nach. „Von jetzt ab", ſagte der Papſt, tief ergriffen bei aller Selbſtbeherrſchung, mit der er die Trauerkunde hinnahm, „gehören Wir nicht mehr dem Hauſe Medici, ſondern dem Hauſe Gottes." Da Giuliano keinen rechtmäßigen Leibeserben und Lorenzo nur eine Tochter hinterließ, ſo ſtand die ruhmreichere der beiden vom alten Giovanni d'Averardo abſtammenden mediceiſchen Linien vor ihrem Erlöſchen.

Der Tradition des Hauſes gemäß ſollte auch dieſen beiden das Ehrengrab errichtet werden in S. Lorenzo zu Florenz, wo ſeit einem Jahrhundert das ganze Geſchlecht zur Ruhe gegangen war. In der alten von Brunelleschi erbauten Sakriſtei ſtand unter dem Altartiſch der Marmorſarkophag des Giovanni Bicci; wenige Schritte davon an der durchbrochenen Wand, durch die man von der Sakriſtei in das linke Querſchiff ſchauen konnte, erhob ſich Verrocchios für Piero und Giovanni, die Söhne Coſimos, errichtetes Grabmal. Der in der Pazziverſchwörung erdolchte Giuliano und der Magnifico ſelbſt waren ebenda beſtattet worden zu einem längeren Proviſorium, als man beabſichtigt hatte. Ihr Großvater Coſimo hatte ſeinen einfachen Grabſtein unter der Vierung der Kuppel. Die meiſten Ehrenplätze waren alſo vergeben.

So geſchah es denn auf Anregung des Kardinals Giulio, daß Michelagniolo beauftragt wurde, dies unvollendete, ſchon bis zum äußeren Geſimsabſchluß noch von Brunelleschi ſelbſt aufgeführte Gegenſtück der „alten" Sakriſtei auszubauen und in dieſer „neuen" die Gräber der jüngſt



Entwurf für ein Wandgrabmal der Medicikapelle. Kreidezeichnung.
London, British Museum.

verstorbenen Papstnepoten und der noch ohne eigene Grabdenkmäler nur provisorisch beigesetzten älteren Magnifici, des erlauchten Lorenzo und des ritterlichen Giuliano, zu errichten.

Durch ein Chaos von Entwürfen und Skizzen, die weder sicher datierbar, noch mit Bestimmtheit auf die einzelnen Gräber zu beziehen sind, führt der Weg dieser mühseligen Entstehungsgeschichte.

Gegeben war der viereckige Grundriß des Raumes mit der ebenfalls im Viereck ausbuchtenden Chornische. Hier mußte der Altar stehen, auf den um so weniger verzichtet werden konnte, als die Kapelle nicht nur als Grufthalle gedacht war, sondern für den Totenkult mit reichem Aufwand gottesdienstlicher Gebräuche bestimmt sein sollte.

Als könnte er von dem ersten Plan des Juliusgrabes nicht loskommen, griff der Meister auch hier zunächst zu dem Gedanken eines Freibaus unter der Kuppel. Wieder sollte ein quadratisch aufgebautes Mausoleum in der Mitte der Kapelle errichtet werden, und die vier Gräber sollten in je einer Front Aufstellung finden. Schon gegen Ausgang des Jahres 1520 schrieb der Kardinal Giulio eigenhändig über diesen ersten Plan an Michelagniolo. Doch wies er gleich auf die Enge des Raumes hin. Dabei verschwieg er oder übersah es auch, daß kein Standpunkt zu gewinnen gewesen wäre, das Ganze mit einem Blick aufzunehmen.

Diese Bedenken berücksichtigte Michelagniolo bei einem zweiten Plan, der von dem Freibau absah und die Grabmäler an die Wand rückte. Nun aber entstand die Schwierigkeit, vier Grabmäler auf drei Wänden anzuordnen. Michelagniolo umging sie mehr, als daß er sie löste, indem er jetzt nur die Seitenwände in Betracht zog und an jeder von ihnen je zwei Doppelgräber zu errichten gedachte. Der wohltuenden Rhythmik dieser Anordnung stellten sich aber formale Schwierigkeiten entgegen. Die Wiederholung des architektonischen Motivs mit den wie Betten neben einander gestellten Sarkophagen wirkte eintönig. Der reichlich vorgesehene Statuen- und Reliefschmuck, die Liegefiguren auf den Deckeln und die Flußgötter am Fuße der Särge, die kauernden Figuren und Trophäen auf dem Simsabschluß hätten den Eindruck schematischer Wiederholung noch verstärkt. Und wo wären die Porträtfiguren schicklich und bedeutsam untergebracht worden?

So entschloß er sich, diese Seitenwände nur mit je einem Grabmal zu besetzen. Die Herzöge, deren Tod in frischester Erinnerung war und den

eigentlichen Anlaß zu dem Plan des Familienmauſoleums geboten hatten, beſchäftigten ſeine Phantaſie in immer ausſchließenderem Maße. Für die älteren Magnifici würde ſchon ſpäter Rat geſchafft werden. Wie er ſich ihr Grab an der Eingangswand der Sakriſtei dachte, darüber ſagen die erhaltenen Entwürfe nichts aus.

Zu den inneren Schwierigkeiten geſellten ſich äußere, die den Meiſter bisweilen an den Rand der Verzweiflung trieben. Wie ein Geſpenſt taucht jedesmal, wenn die Bahn wieder frei geworden zu ſein ſcheint, das unſelige Juliusgrab aus der Verſenkung auf. Und während er ſich und ſeine Arbeit mühſelig genug an dieſer ewig drohenden Klippe vorbeiſteuert, ſammeln ſich über Florenz die großen Wetter, deren Niedergang ſchließlich die Freiheit der Stadt vernichten. Nicht viel hätte gefehlt, ſo wäre die Medicikapelle die zweite Tragödie ſeines Lebens geworden.

Eine erſte große Unterbrechung brachte der unerwartete Tod Papſt Leos X. am 1. Dezember 1521. Im Januar 1522 folgte dem immer heitern, liebenswürdigen, freigebigen Medici ein ernſter, ſparſamer Gelehrter, Hadrian VI. aus Utrecht, der letzte Ausländer, der auf dem Stuhle Petri geſeſſen hat. Sein rechtlicher Eifer, der ſich der verwahrloſten Kirchenzucht annahm, artete in einen blinden Kunſthaß aus; die Türen zum Belvedere ließ er vermauern, die Gruppe des Pasquino wollte er in den Tiber werfen oder zu Kalk brennen laſſen, die Sixtiniſche Kapelle mit den nackten Jünglingsgeſtalten ſchien ihm mehr eine Badſtube, eine „stufa d'ignudi", als ein päpſtliches Sanktuar. Den Erben des Papſtes Giulio fiel es leicht, das Ohr dieſes ehrlichen Puritaners für ihre Klagen gegen den ſäumigen Bildhauer zu gewinnen. Sie legten ihm zur Unterzeichnung ein Motuproprio vor, das ihren Antrag auf Rückerſtattung der gezahlten Gelder mit Zinſen unterſtützte.

Michelagniolo, wiewohl in Florenz dem unmittelbaren Machtbereich des neuen Herrn entrückt, verbrachte qualvolle und untätige Zeiten. Er klammerte ſich mit ſeiner ganzen Hoffnung an den Kardinal Giulio, und mit Erſtaunen hören wir den ſonſt ſo Spröden Zugeſtändniſſe künſtleriſcher wie finanzieller Natur machen, zu denen er ſich vordem nie bequemt hätte. Der Kardinal hingegen befand ſich aufgeregt im Drange großer Unternehmungen, ganz mit ſich ſelbſt und ſeinem Ehrgeiz beſchäftigt, in einem neuen Konklave nicht wieder zu unterliegen, dazu genötigt, mit den

ducati d'oro di camera sorgfältiger hauszuhalten, als es dem eigenwilligen Meister in Florenz genehm war.

Nichts lehrt besser die drängenden Umstände und die Hauptpersonen dieses erregenden Schauspiels kennen, als der Brief, den der Meister aus Florenz Mitte April 1523 nach Rom an Giovan Francesco Fattucci, Kaplan der florentinischen Metropolitankirche und seinen nahen Freund, sandte und der gewiß als Unterlage für eine Vorstellung bei Sr. Eminenz dienen sollte:

„Herr Giovanni Francesco. Es sind etwa zwei Jahre her, daß ich von Carrara zurückkehrte, um die Lieferung der Marmorblöcke für die Grabmäler des Kardinales zu verdingen; und als ich bei ihm zur Audienz war, sagte er mir, ich möchte irgendeinen guten Plan finden, um schnell diese Denkmäler auszuführen. Ich schickte ihm schriftlich alle Modalitäten ein, wie sie zu machen wären, wie Ihr es wißt, denn Ihr habt sie gelesen: nämlich, daß ich sie übernehmen würde in Akkord und monatlich und täglich und umsonst, wie es Seiner Herrlichkeit gefiele, denn ich begehrte sie zu arbeiten. Ich wurde in keiner Weise angenommen; vielmehr hieß es, ich hätte nicht die Anlage dazu, dem Kardinal zu dienen (che io non avevo el capo a servire il Cardinale). Als dann der Kardinal wieder auf die Sache zurückkam, bot ich ihm an, die Modelle aus Holz, genau in der Größe, wie die Gräber sein sollten, und darin alle Figuren aus Ton und Schafwolle, in der Größe und Vollendung, wie sie beabsichtigt waren, herzustellen, und zeigte, daß dies ein kurzes Verfahren und eine geringe Ausgabe sein würden; und das war, als wir den Garten der Caccini kaufen wollten. Es wurde daraus nichts, wie Ihr wißt. Dann ging der Kardinal in die Lombardei (als Legat auf den oberitalienischen Kriegsschauplatz). Sofort, wie ich das hörte, suchte ich ihn auf, denn ich wünschte, ihm zu dienen. Er sagte mir, ich möchte Marmor eifrig besorgen und Leute dazu und, so viel ich nur könnte, arbeiten, damit er etwas fertig fände, ohne ihn weiter nach etwas zu fragen; und wenn er am Leben bliebe, würde er auch noch die Fassade (von S. Lorenzo) ausführen, und er habe dem Domenico Buoninsegni (Schatzmeister des Kardinals) die Vollmacht über alle Gelder, die nötig wären, hinterlassen. Nach der Abreise des Kardinales schrieb ich alles das, was er mir gesagt hatte, an Domenico Buoninsegni und sagte ihm, ich wäre bereit, alle Wünsche des Kardinales zu erfüllen; und von diesem Schreiben habe ich mir eine Kopie aufbewahrt und vor Zeugen

geschrieben, damit ein jeder wüßte, daß es nicht von mir abhinge. Domenico suchte mich sofort auf und sagte mir, er hätte keine Vollmacht, und wenn ich was wollte, würde er's dem Kardinal schreiben. Ich erklärte ihm, ich wünschte nichts. Zuletzt, bei der Rückkehr des Kardinals, sagte mir Figiovanni (Canonicus, später Prior von S. Lorenzo), er hätte nach mir gefragt. Ich ging sofort zu ihm in der Meinung, er wolle über die Grabmäler sprechen. Er sagte mir: ‚Wir hegten nur den Wunsch, daß bei diesen Gräbern etwas Gutes, das heißt etwas von Deiner Hand wäre'. Und er sagte mir nicht, er wünschte, daß ich sie arbeitete. Ich ging weg und sagte, ich würde wiederkommen und mit ihm reden, wenn die Blöcke da wären . . ."

So also standen die beiden Männer zueinander. Der Kardinal war Kunstkenner genug, um den hohen Wert Michelagniolos einzuschätzen und wollte um keinen Preis Kraft und Können des Meisters mit einem anderen, etwa den Rovere-Erben, teilen. Eifersüchtig wachte er darüber, daß ihm die Gunst des Schicksals, einen Michelagniolo neben sich zu haben, nicht verkümmert werde. Aber er war kein Mäzen, wie Julius II., „der Mann im Mantel"; ihm fehlte des Sixtinapapstes grimmige Entschlossenheit, seine Ausdauer, seine Dämonie. In den Geschäften aufgewachsen, war er gewohnt, alles, auch seine Kunstunternehmungen, geschäftsmäßig zu behandeln. Widerstände reizten nicht seine Entschlossenheit, ermüdeten eher seinen Eifer; er spielte dann den großen Herren, zog sich hinter allgemeine Worte zurück und wartete im stillen bessere Gelegenheit ab. Aber er konnte seinem Willen auch nicht wehe tun, seinen Wunsch nicht verabschieden. „Kaltherzig, furchtsam, um nicht zu sagen kleinmütig", so erschien er noch, nachdem er schon zehn Jahre Papst war, dem venezianischen Geschäftsträger. Und diese timidità, die Suriano sehr richtig als ein Ingrediens der florentinischen Natur erkannte — Michelagniolo besaß sie selbst in hohem Maße und hat wiederholt beschämende Proben von ihr abgelegt — war auch die Ursache seiner Unentschlossenheit. Die satirische Charakteristik, die Francesco Berni von seinem Pontifikate gibt:

Ein Papsttum, reich an Hin- und Herberaten,
An Meinungswechsel und an Klügelei'n,
An Wenn und Aber, wie an Ja und Nein,
Vielleicht und Doch, und Worten ohne Taten

paßt auch auf seine Kunstgönnerschaft. Ein Genius, wie Michelagniolo,

war seiner ungenialen Natur im Innersten unverständlich. Diese bald überfließend hervorströmende, bald launenhaft sich versagende Schöpferkraft gedachte er mit seinem Geschäftssinn zu regeln. Er wollte der Organisator dieser künstlerischen Ungebundenheit sein, in der das Geheimnis alles Schaffens ruht.

Mit einer solchen Natur verstand Michelagniolo nicht zu rechnen. Nur eins ließ ihn den Druck von oben ertragen, die Erwägung: dieser Kardinal sei der einzige, dessen Machtwort die verfahrene Angelegenheit des Juliusdenkmals ordnen könne. Darum stand er zu ihm und war sogar bereit, wenn der Kardinal ihn frei mache von dieser „römischen Geschichte", für ihn zu arbeiten ohne jeglichen Lohn, sein ganzes Leben lang. Und noch ein anderes hielt ihn: der Wille des Künstlers zu seinem Werk. Diese Grabkapelle erweckte in dem Fünfundvierzigjährigen noch einmal jenen dämonischen Schöpfertrieb, der ihn über sich selbst hinaushob. Hier wie bei der Sixtinischen Decke oder bei dem Juliusgrab war nicht ein Glied einem größeren Organismus einzufügen, hier durfte er frei den Organismus selbst in allen Einzelheiten gestalten, ein Gefüge von Architektur und Plastik ins Leben rufen, dessen Teile aufeinander angewiesen und kunstvoll ineinandergreifend, wie eine vielstimmige Musik die Idee erklingen ließen. Reich und groß wogte sie schon in seiner Seele, als seine Hand die Worte, nüchtern, wie fast alle seine brieflichen Äußerungen, an Fattucci schrieb: . . „ich begehrte sie zu arbeiten".

Die Dinge lagen so, daß einer durch den andern sein eigenstes Interesse verfolgte. Dies kühle geschäftliche Verhältnis änderte sich auch nicht, als im November 1523 der Kardinal Julius unter dem Namen Clemens VII. den Stuhl Petri bestieg. „Ihr werdet gehört haben", schrieb Michelagniolo an einen seiner Steinmetzen nach Carrara, „daß Medici Papst geworden ist. Alle Welt scheint sich darüber gefreut zu haben, und ich denke, hier wird in Sachen der Kunst ein reges Leben beginnen". Diese Erwartung täuschte den Meister nicht. Aber gerade das neue künstlerische Leben schuf weitere Hindernisse für die Vollendung der Grabkapelle und ihres Denkmalschmuckes.

Als letzter der aussterbenden Linie auf den höchsten Platz der Christenheit gestellt, gedachte Clemens in großartiger Weise sowohl den Ruhm des Hauses zu verewigen als die liberalitas augusta der Medici noch ein-

mal im hellsten Licht erstrahlen zu lassen. Er war einsichtig genug, die Überlegenheit Michelagniolos über alle, die neben ihm arbeiteten, zu erkennen. Und so häufte er auf ihn die Aufträge. Im Mittelpunkt seiner Kunstpläne stand S. Lorenzo. Es war ein echter Renaissancegedanke, diese Kirche neben ihrer Bestimmung als Gotteshaus zu einem Ruhmesmal der Familie auszubauen, deren Mitglieder fast alle in ihren Grüften schlummerten. Was ihre Kunstliebe und ihr Sammeleifer im Laufe eines Jahrhunderts an Schätzen gehäuft hatte, sollte, den Gefahren der Zerstreuung entrückt, wie in einem großen Mausoleum für alle Zukunft von ihrem Glanz und ihrem Reichtum zeugen. So plante der neue Papst gleich nach seiner Wahl den Prachtbau für die mediceische Bücherssammlung. Für die kostbaren Gefäße mit den Reliquien aus dem Besitz des älteren Lorenzo dachte er an ein säulengetragenes Ciborium über dem Hauptaltar, um dann, sehr viel später, sich für eine Tribüne über der inneren Eingangstür zu entscheiden, die auch 1533 nach Michelagniolos Zeichnung ausgeführt wurde und noch zu sehen ist. Noch einmal griff er in den werdenden Organismus der Grabkapelle ein und gefährdete das mühselig Festgestellte durch eine unerwartete Krisis. Ihm war der Gedanke nahegelegt worden, in der neuen Sakristei neben den Familiengräbern auch sein eigenes und das seines Oheims Leos X. errichten zu lassen. Obwohl die Kapelle bereits im Rohbau fertig gestellt, die Quadratur für eins der Herzogsgräber aufgemauert, die Steinarbeit schon begonnen war, ging Michelagniolo auch darauf ein, freilich in Eile und ohne sonderliche Beflissenheit. Es wurde ihm anheimgestellt, nötigenfalls den Denkmälern der Magnifici den „wenig ehrenvollsten Platz (wohl hinter dem Altar in der Nische) anzuweisen, die Papstgräber aber sollten unter allen Umständen den vornehmsten einnehmen. Was Michelagniolo vorschlug, ließ indessen befürchten, es möchten die nicht mehr zu verrückenden Herzogsgräber prächtiger ausfallen. Der Papst selbst faßte endlich für die Aufstellung der neuen Gräber den Chor der Kirche ins Auge, dachte auch an einen Rundtempel an Stelle der kleinen Kirche S. Giovannino gegenüber dem Palaste in Via larga. So wurde glücklicherweise die drohende Störung zunächst aus dem Wege geräumt. Immer wieder ist Clemens VII., wenn auch stets erfolglos, auf diesen Lieblingsplan zurückgekommen. Gelegentlich konnte er aber auch Michelagniolos ängstliche Geduld ermüden, so mit der Zumutung, einen Koloß an der Ecke der Loggia des

Inneres der Medici-Kapelle.
Florenz, S. Lorenzo.

Gartens zu errichten. Über diesen Auftrag schüttete Michelagniolo seinen derben Spott aus in einem Briefe, den er schließlich doch klüglich zurückhielt.

Schwankend und umgetrieben von nervöser Unruhe wie in seinen politischen Maßnahmen, erscheint Clemens auch in seinen künstlerischen Unternehmungen. Er fühlte, daß ihm nicht allzuviel Zeit bliebe, und manchmal war ihm, als sei auch ihm schon der Tod auf den Fersen. „Du weißt", schrieb er eigenhändig an Michelagniolo, „daß Päpste nicht lange leben." Die Kapelle mit den Grabmälern und die Bibliothek waren seine Herzenswünsche. „Inzwischen aber wollen Wir (wie Du vor kurzem sagtest) Uns einer heilsamen Geduld befleißigen und Gott bitten, daß er es Deinem Herzen eingebe, das Ganze zu gleicher Zeit vorwärts zu bringen".

Wer die Sixtinische Decke in knapp vier Jahren bewältigt hatte, brauchte vor solchem Ansinnen nicht zurückzuschrecken. Allein das Spiel der Welt war auch an diesem gran lavoratore nicht spurlos vorübergegangen. Sein Körper hatte die Elastizität der ersten Mannesjahre verloren, und sein Gemüt, immer zur Schwermut neigend, verdüsterte sich mehr und mehr unter dem Eindruck der Zeitverhältnisse. Der Zwiespalt nagte an ihm, daß er das Ruhmesmal einer Familie aufrichten sollte, die immer unversteckter die Herrscherhände nach der Freiheit seiner geliebten Vaterstadt ausgestreckt hatte. Das Werk, das den Künstler erwärmte, fand nicht Nahrung in der glühenden Begeisterung des ganzen Menschen. Dieser Mann wagte nicht, der Zeit und den Mächtigen in ihr mit Empörung entgegenzutreten. In ängstlicher Verbitterung befolgte er selbst, was er einst in kritischer Zeit dem Bruder geschrieben hatte: „Haltet Euch ruhig und macht Euch mit niemandem Freund oder vertraut, nur mit Gott allein, sprecht von keinem Gutes oder Übles, denn der Ausgang der Dinge ist ungewiß". Seine Vergeltung übte dieser gequälte und eingeschüchterte Mensch in dem Kunstwerk, das er schuf. Wer die Mediciкapelle betritt in ihrem totenstillen, feierlichen Weiß, denkt nicht an das Geschlecht in den großen steinernen Särgen, der denkt allein an ihn, der hier die tiefste Fülle seiner Not geklagt hat. Wie kein anderes seiner Werke ist diese Grabkapelle sein Bekenntnis. Sie zeigt ihn erdrückt von den Gewalten, mit denen er in den langen Einsamkeiten seines Lebens gerungen.

Man muß nur an eine jener Grabkapellen des 15. Jahrhunderts denken, in der die Plastik zierlich vor einer gefälligen Architektur aufgebaut ist, um das Neue, Unerhörte und Gewaltsame dieses zweiten großen Meisterwerks Michelagniolos zu würdigen. Ein mächtiger Griff hat alles zur Einheit gebändigt. Die Melodien der architektonischen und plastischen Formen sind hier kontrapunktisch geführt von einem Meister, der sich vor allem auch auf die Wirkung der Dissonanzen verstand. Während zum Beispiel die Sarkophage mit den allegorischen Figuren frei vor der Wand stehen, ist die krönende Statue in die Wandnische gerückt. Die Umrisse der Körper überschneiden rücksichtslos die architektonischen Linien. Reich und beängstigend quellen die Formen zum Teil aus der scharfen Magerkeit des architektonischen Gehäuses hervor, zum Teil werden sie von der Architektur wieder eingesogen. Statt der Farbe, die ganz zurücktritt, übt allein das Licht, das von der Kuppel einströmt, seine modellierende und stimmungerweckende Macht. Es zeigt die glatt geschliffenen präzisen Formen der Architektur in lebloser Kälte, die Figuren rundet es erst zu ihrer ganzen körperlichen Wucht durch die breiten, auf den Höhen schwimmenden Lichter und die weichen leuchtenden Schatten.

Nicht ganz so kahl in ihrer puritanischen Farblosigkeit wie sie heute erscheint, sah ursprünglich die Kapelle aus. Es gab eine Zeit, in der die Stuccodekorationen Giovannis da Udine die Felder an Wand und Decke belebten. Dem Maler, der in den Loggien Raffaels den leider so vergänglichen Schmetterlingsglanz seiner Palette entfaltet hatte, waren hier von Michelagniolo strenge Weisungen gegeben. Die Einheitlichkeit der Stimmung sollte nicht der Farbenfreude des Dekorators geopfert werden. Das war nun nicht der Geschmack des Papstes; „tanta candideza", ließ er dem Künstler vermelden, gefalle ihm nicht; er ziehe eine Dekoration der Art vor, wie Giovanni da Udine sie für die päpstliche Vigna am Monte Mario (Villa Madama) angewandt habe. Dabei leitete den Papst das Gefühl, als bedürfe der strenge Ernst des Raumes einer Milderung, als müsse irgendwo sich das Auge erholen können von der Eintönigkeit dieser unerbittlichen Marmorweiße.

Michelagniolo aber hat die möglichst vollständige Farblosigkeit in diesem Werk zu seinem künstlerischen Grundsatz erhoben. Auch in diesem ersten großen Beispiel von moderner Monochromie wirkt die Antike bei ihm nach, zugleich als Reaktion auf die Buntheit ähnlicher Kapellen-

Grabmal des Giuliano de' Medici.
Florenz, S. Lorenzo.

räume des Quattrocento. Nur das dunklere architektonische Gerippe, zu dem der Meister die feinkörnige Pietra di Fossato verwendete, sollte das viele Weiß unterbrechen und zugleich durch den Gegensatz in seiner Wirkung steigern. Die Reize des Kolorits gedachte der Bildhauer durch das Spiel des Lichtes zu ersetzen. Und niemals bisher sind Bildhauerwerke so genau den Bedingungen der Örtlichkeit angepaßt worden.

Wäre das Werk in allen Teilen, wie Michelagniolo es plante, zustande gekommen, es ließe noch deutlicher als jetzt die Anregungen erkennen, die allenthalben dem Meister von der Antike zuflossen. Es ist eine antike Idee, die Helden „wie apotheosiert in der Höhe zwischen die am Himmel wechselnden Tag und Nacht, Morgen und Abend zu stellen". Höchst wahrscheinlich kam der Gedanke der Tageszeiten dem Meister von den antiken Tempelgiebeln, in deren Ecken der emporfahrende Helios und die niedertauchende Selene ihre typischen Plätze hatten. Für die Flußgötter, die zu Füßen der Sarkophage unten auf dem Boden gelagert vorgesehen waren und von denen nur ein großes Modell sich erhalten hat, erübrigt sich der Hinweis auf die Antike. In die Füllungen der Nischen neben den sitzenden Helden waren Allegorien bestimmt, wie sie dem antiken Vorstellungskreise entsprachen: die trauernde Erde, der lächelnde Himmel, in Andeutung, daß gleichsam das ganze Universum an dem Geschick der beiden Medici bewegten Anteil nehme.

Die Form der Sarkophage, die Michelagniolo erst nach längerem Suchen und Proben fand und annahm, ist ebenfalls in der Antike vorgebildet. Ganz sein Eigentum sind dagegen die abschüssigen Widerlager der Deckel. Auf sie ist der Meister erst während der Steinarbeit an den Figuren gekommen. Denn wenn man die Rundungen der Unterflächen bei Tag und Nacht mit denen bei der Aurora und dem Crepuscolo vergleicht, so sieht man, daß die ersteren sich keineswegs so leicht und gut der Deckelvolute anpassen, wie die letzteren. Aber Michelagniolo wählte diese Form der Volute, die ein ebenso knappes wie unbequemes Unterlager den Figuren bietet, um den Eindruck dieser Männer und Frauen ins Übermenschliche zu steigern.

Ob die also Verherrlichten eines so großen Ehrenaufwandes wert seien, kümmerte den Meister nicht. Sie heroisch zu höhen und zu idealisieren in der Richtung des zeitbeherrschenden Begriffs von der Antike, lag hier in seiner künstlerischen Tendenz. Diese Medicifürsten sind weder die einzigen,

noch die ersten Beispiele, daß die Monumentalkunst der Renaissance die individuelle Erscheinung einem großen typisierenden Gesamtbilde aufgeopfert hat. Verrocchio bereits hielt sich bei seinem Colleoni keineswegs an die überlieferten Porträtzüge, sondern schuf frei aus der Phantasie einen Heldentyp mit einem Löwenantlitz, der die Vorstellung des herrischen Condottiere anders anregte, als es der naturgetreuen Wiedergabe schwankender Zeitigkeit möglich gewesen wäre. Wenn er ihm aber noch Sturmhaube und Reiterküraß ließ, so schritt Michelagniolo, durchaus darin von der Auffassung der Zeit geleitet, zu einheitlicher Idealisierung in antikem Sinne weiter und kleidete seine Mediceer in die Phantasietracht römischer Feldherren. Dazu gehörte auch, daß er ihnen die Jugendlichkeit antiker Heroen andichtete. Alle Versuche, bildnisgetreue Züge in diesen beiden Herzögen aufzuspüren, müssen aussichtslos bleiben. An keiner Stelle seiner Briefe und Berichte nennt Michelagniolo sie mit ihren Namen; er schreibt stets nur von dem einen oder dem anderen Capitano. Kein Weg läßt sich finden, der von Michelagniolos Idealtypen zu den Rasseköpfen führt, die mit Vollbart, mit vorquellenden, von schweren Lidern müde verdeckten Augen und mit der stark gebogenen Mediceernase überliefert sind.

Giuliano, des Papstes jüngster Bruder, 1478 geboren, erinnerte wie mit seinem Namen, so auch in der Ritterlichkeit seiner Erscheinung an jenen andern Giuliano, der in jungen Jahren als das Opfer der Pazziverschwörung gefallen war. Großen Wuchses, wie er geschildert wird, mit der Anmut seiner Rede und der gemessenen Würde seiner Bewegungen galt er als Vertreter jenes vollendeten weltmännischen Wesens, das am Fürstenhofe von Urbino gepflegt, ihm dort bei seinem längeren Aufenthalt eigen geworden war. Leutselig, ein Freund der Künste und Wissenschaften, in deren Unterstützung seine Freigebigkeit keine Grenzen kannte, hätte er im Verein mit diesem königlichen Anstand sich wohl zu der Rolle geeignet, die sein ehrgeiziger Bruder ihm zugedacht hatte. Fürs erste berief ihn der Papst zu sich nach Rom und verlieh ihm den weißen Kommandostab des Generalissimus der Kirche. Aber es gab eine Zeit, in der Leo schon die Königskrone von Neapel auf dem Haupte seines Bruders sah, und Frankreich sollte ihm dazu verhelfen. Giuliano selbst tat den ersten Schritt in dieser Richtung, indem er sich mit einer Verwandten des französischen Königs, mit Philiberta von Savoyen, ver-

Giuliano, Herzog von Nemours.
Florenz, S. Lorenzo.

mählte. Seine schwächliche Gesundheit aber durchkreuzte alle diese Pläne. Wenig mehr denn ein Jahr nach seiner Hochzeit starb er auf der Badia bei Florenz, und als er tot im Waffenschmuck vor dem Portal des Palazzo Medici aufgebahrt lag, trug er statt der erhofften Königskrone nur den französischen Herzogshut eines duc de Nemours, den er erheiratet.

Seine Kränklichkeit bestimmte wie sein Leben auch seine Lebensanschauung. Eines seiner Sonette begeistert sich in schwerbrütender Melancholie an dem Gedanken des freiwilligen Todes und spottet der zähen Lebenslust derer, die doch nur leben wollen, weil sie den Tod fürchten.

. . . nur leben! ruft ihr, leben!
und traut euch nicht, dem Tod euch hinzugeben,
der so getreu von allem doch befreit.
Nein sterben! Besser, daß ein edler Geist,
statt seh'nden Augs das Ende abzuwarten
des Fraßes, den er selbst dem Schicksal bietet,
mit einem Ruck sich seiner Macht entreißt.
Was wißt ihr in des Lebens sonn'gem Garten
von Qualen, die das Schicksal mir erbrütet!
O, wenn ihr glühtet
gleich mir, euch dünkte schon das Sterngefunkel
zu blendend, ihr verlangtet tiefres Dunkel.

Wer die Literatur der Zeit kennt, wird diese trostlose Klage nicht als Ausdruck eines hoffnungslos verdüsterten Gemütes erachten; derartiges findet sich auch in der Lyrik Lorenzos und deutet immer auf einen „edlen Geist", der die Stunden des tiefsten Lebensüberdrusses kennt, aber in ihnen nicht versinkt. In diesen Zeiten, da die Melancholie die Hoftracht aller feineren Geister war, schreibt der Gesandte des Herzogs von Ferrara gelegentlich: „li uomini di questa excellentia sentono tutti del melancolico". Man begreift, daß einer so gearteten Gestalt Michelagniolo bis zu einem gewissen Grade geistverwandt sich fühlte. Dieser Giuliano war durchaus kein „ziemlich nichtswürdiger mediceischer Sprößling, für den er am allerwenigsten sich begeistern konnte". Ganz im Gegenteil, unter den Mediceern war er ihm einer der liebsten gewesen, wie er denn auch sein Grabmal als erstes unternommen hat. Ihn und seinen Bruder, Papst Leo X., kannte er von Jugend auf; mit ihnen hatte er Haus und Tisch Lorenzos, mit ihnen Polizians Unterweisung geteilt. Dann waren

sie durch die Vertreibung Pieros auseinander gerissen worden und werden sich kaum gesehen haben, bis Giuliano in dem vollendeten Schliff der hohen Fürstenschule von Urbino 1512 nach Florenz zurückkehrte, um nach klügstem mediceischen Brauch magnificentia et pietate, wie es auf einer seiner Medaillen gerühmt wird, die eigensinnigen Republikaner mit sich auszusöhnen. Wie mag ihm auch Michelagniolo die Schonung und Milde gedankt haben, die sein geliebtes Florenz von dem neuen Machthaber erfuhr! Sein letzter Eindruck wird die weltliche Apotheose Giulianos gewesen sein, damals als Giuliano im September 1513 in feierlichster Handlung auf dem Kapitol mit dem Patriziat beliehen wurde. Leibhaft stand er in seiner Erinnerung: die hohe gereckte Gestalt mit ihrer weißen Hautfarbe, dem sehnigen Hals (collo spiccato), auf dem der Kopf mit den etwas müden blauen Augen saß, und den langen Armen.

Wie in dem „Cortegiano" Castigliones das Bild des Herzogs von Nemours fortlebt, so scheint der „Principe" des Machiavelli ein literarisches Denkmal des duca d'Urbino zu sein. Er ist ihm gewidmet, und über der Lektüre dieser unvergänglichen staatsmännischen Broschüre taucht immer wieder die Gestalt jenes Lorenzo auf, von dem der venezianische Gesandte geurteilt hat „astuto ed atto a far cose non come il Valentino, ma poco manco". Geboren 1492, war er der Sohn jenes „närrischen" Piero, der die Familie um den Besitz von Florenz gebracht hatte. Weniger der Leichtsinn seines Vaters als der Baronenstolz seiner Mutter, einer römischen Orsini, lebte in ihm auf. Das machte ihn unbeliebt ganz im Gegensatz zu dem volkstümlichen Giuliano. Dafür eignete er sich besser wie jener, das der Familie zurückgewonnene Florenz im Zaum zu halten. Und schon 1513 wies ihm der Papst dort seinen Posten an, freilich nicht ohne ihm den geschäftskundigen und besonnenen Kardinal Giulio als Erzbischof der Stadt an die Seite zu stellen.

Lorenzo, der nun wieder, wie sein Großvater, den Titel Magnifico führte, ließ es an repräsentativer Würde nicht fehlen. Einnehmend in seiner äußeren Erscheinung, gewandt in allen ritterlichen Künsten, gewichtig in seinem Auftreten, fehlte ihm doch das eine, was sonst die Medici als ererbt besaßen: Freigebigkeit. Wieder denkt man an ihn, wenn man bei Machiavelli liest: „unter allen Dingen, die ein Fürst vermeiden muß, steht obenan, verachtet und verhaßt zu sein, und die Freigebigkeit

führt zu beidem. Es ist daher weiser, sich als geizig verschreien zu lassen, was freilich einen schlechten Namen macht, jedoch keinen Haß erzeugt, als um des Rufes der Freigebigkeit willen als räuberisch berüchtigt und dabei verhaßt zu werden."

Was sich in Leo an ehrgeizigen Plänen regte, fand entschlossenen Widerhall bei Lorenzo. Seine Einsetzung als Herzog von Urbino war noch ein Gewaltstreich des Papstes, wobei er nur das Werkzeug in mächtigerer Hand war. Seine eigenen Pläne, gestachelt von der Herrschsucht seiner römischen Mutter, flogen höher und umfaßten statt einer Provinz das ganze Land. In den Kreisen der politischen Schwärmer, die von einem einigen Königreich Italien träumten, waren die Hoffnungen auf ihn gerichtet. Sein enger Anschluß an Frankreich, seine Heirat mit Madeleine de la Tour d'Auvergne, einer Verwandten Franz I., sollten ihm den Weg zu diesem Thron bereiten. Dabei schien er durchaus geneigt, den Grundsatz Machiavellis befolgen zu wollen, daß der neue Fürst, wenn er nicht unter den Ränkeschmieden zugrunde gehen wolle, anscheinend gut, aber immer bereit sein müsse, grausam zu werden und Treu und Glauben zu verletzen, wo es nötig sei.

Für die Partei, die in Lorenzo das Haupt eines geeinten Italiens erblickte, war es bei aller Enttäuschung ein Glück, daß dieser Jüngling, der seiner selbst zu wenig Herr war, nicht Herr über sie alle wurde. Der Herzog von Urbino starb, ein Jahr nach seiner Hochzeit, im Mai 1519, und mit ihm endete die gerade Linie der großen Mediceer. Seine junge Gemahlin, „qui estoit trop plus belle que le marié", war kurz vor ihm im ersten Kindbett erlegen. Der Doppelwaise Catarina von Medici blieb es vorbehalten, einst auf dem französischen Königsthron sich als Machiavellis gelehrige Schülerin zu erweisen.

Michelagniolo hat dem Herzog von Urbino niemals nahe gestanden. Zwischen ihnen gab es keinen Einklang des Empfindens; diese Verkörperung der im 16. Jahrhundert so sehr bewunderten prepotenza war Michelagniolo wesensfremd. Auch Lorenzos äußere Erscheinung wird sich ihm neben dem glänzenden Giuliano weniger eingeprägt haben. An jenem Festtage, wo er gemeinsam mit Giuliano auf dem Kapitol die Patrizierwürde empfing, trat er für Michelagniolo wohl hinter dem sympathischeren Oheim zurück. Nur in seinem letzten Lebensjahre, als der Meister, von Rom zurück, sich wieder in Florenz zu einem vorerst freilich oft unterbrochenen

Aufenthalt ansässig machte, mag er ihn des öfteren erblickt haben. Wir hören, daß damals eine auffällige Veränderung mit Lorenzo vor sich ging. Sein Gemüt verdüsterte sich, er suchte die Einsamkeit und versank in Schweigen, wo man Lebhaftigkeit erwartet hätte. Indessen ist es wohl nur dem Dichter erlaubt, die Brücke der Phantasie zu schlagen von diesem Eindruck hinüber zu dem Marmorbilde in der Grabkapelle:

. . . Ich sehe, wie er sitzt und sinnt
Und kenne seine Seele. Das genügt.

Genau wie ihr Gegenüber offenbart die Statue Lorenzos weder porträthafte noch sonst individuelle Züge.

Die Apotheose der Verstorbenen in der Form ihrer Heroisierung — das war der Leitgedanke Michelagniolos diesen beiden Gestalten gegenüber, deren geschichtliches Gewicht doch nur leicht die Wagschale beschwerte. Was galt ihm ihre zeitlich flüchtige Erscheinung im Vergleich zu der Unsterblichkeit, auf die er seine Statuen einschätzte? Dem Einwande, die Wirklichkeit beiseite gesetzt zu haben, soll er halb scherzend, halb verlegen begegnet sein: „nach tausend Jahren werde doch niemand mehr wissen, wie diese Herren einst aussahen". Der tiefere Grund lag freilich in seiner künstlerischen Organisation. Michelagniolo besaß weder Sinn noch Neigung für das Porträthafte; es sei ihm ein Gräuel gewesen, berichtet Vasari, etwas nach dem Leben zu machen, wenn es nicht von höchster Schönheit war. Und darauf konnten diese Herzöge keinen Anspruch erheben. Als Strahlenbrechungen eines großen Charaktertyps von Herrscher hat er diese Bilder aufgefaßt. In scharfer inhaltlicher und formaler Gegensätzlichkeit bedingen und ergänzen sie einander. Recht aus dem Zeitbewußtsein heraus erklärt sie Vasari mit den generalisierend eindringlichen Begriffen: fiero und pensoso.

In königlicher Gelassenheit mit dem fest aufgestemmten rechten Bein und dem leicht zurückgesetzten linken dem Moses nahe kommend, thront Giuliano auf seinem Herrschersitz. Erhoben über alle, sitzt er da in vollem ruhigem Lichte. Locker liegt die Rechte, eine der schönsten Hände, die Michelagniolo gemeißelt, auf dem langen, weißen Kommandostab, dem Abzeichen seiner Würde. Die Linke ruht auf einem übergeschlagenen Zipfel des Mantels; Daumen und Zeigefinger umspannen das Zeichen seiner Freigebigkeit, eine Münze. Der Kopf, baarhaupt auf langem,

Lorenzo, Herzog von Urbino.
Florenz, S. Lorenzo.

muskelstarken Halse, ist nach dem Idealtypus geformt, der dem Meister schon beim David vorgeschwebt hat. Freilich sind die Formen reifer gebildet, wie sie dem älteren Manne vor dem knabenhaften Jüngling zukommen, doch ist die Grundlage die gleiche: das kurzgelockte, tief in die Stirn gewachsene Haar, die fein bewegte, messerscharf gezogene Linie des Nasenrückens, der breit ausladende Unterkiefer. Die kühne seitliche Wendung des Kopfes wäre herausfordernd ohne die gleichzeitige Neigung. Und diese Haltung bringt nun auch jene Schatten um Auge und Mund hervor, die von einer zarteren Angreifbarkeit des Gemüts erzählen. Der Blick, leicht zur Tiefe gewandt, könnte gnädig sich einem der vielen zuneigen, die man als Höflinge oder Bittsteller um ihn versammelt ohne Mühe sich vorstellt. Auch der geschmückte Panzer gehört zur Vervollständigung dieses Bildes von fierezza, in der nicht so sehr Stolz und Kühnheit als vielmehr Würde und Herablassung sich kund geben.

Diese bella presenza ist bei Lorenzo dem Gebahren eines gewichen, der, völlig allein mit sich, seinem tiefen Gedankenleben sich überläßt. Dafür ist seine Haltung typisch: der an den Mund gelegte Finger, der herumgedrehte, mit dem Handrücken eingestützte rechte Arm — wir kennen seine Ausdrucksgewalt von dem schlafenden Christkind her auf der Madonna an der Treppe — das leicht übergeschlagene rechte Bein. Ein phantastischer Tierhelm deckt das Haupt und legt eine dunkle Schattenschicht über Stirn und Augen. Wirft man, etwa von unten herauf, einen Blick auf diese steinernen Züge, so sieht man auf ein Antlitz voll Qual, aus dem zwei hohle Augen wie erloschene Sonnen uns anstarren. Gedankenschwer, ein Bild der Weisheit, sagt Vasari. Sind es aber wirklich Gedanken der „Weisheit", die dieses Haupt wie in Wolken gehüllt haben, wohnt hinter dieser Stirn ein Grübeln, das sich bis an die Grenzen des Nichts verirrt? Man hat das Sitzmotiv der Figur mit dem Jeremias verglichen, aber der Prophet dort an der Decke hätte eine ganze andere Anstrengung nötig, sich schwerfällig und gebeugt zu erheben, als dieser Jüngling, der nur kurz aufspringen muß, um den Gedanken die Tat folgen zu lassen. Doch liegt der Bann des Brütens als unlösbare Fessel um den Entschluß; dieser Lorenzo ist die Vorahnung Hamlets. Bei aller inneren Versunkenheit durchflutet ein Strom von Erregtheit diese Gestalt; ja, in den Beinen, die Vasari besonders rühmt, scheint Ungeduld und Unruhe zu pulsieren.

Das Rätselhafte, Unheimliche erhält durch das geheimnisvolle Dunkel,

in das die Figur mit ihren sprechendsten Teilen getaucht ist, einen Anflug von Dämonie. Wie beim Herzog Giuliano Licht und Glanz, so herrschen hier Schatten und Dämmer. Und dieser entscheidende Gegensatz der Stimmung wird nun aufgenommen und verstärkt durch eine Fülle formaler Kontrastmotive. Scheint das Licht den duca di Nemours aus seiner Nische herauszudrängen, so ist es, als ob die Dunkelheit den duca d'Urbino in die Tiefe seines Gehäuses hineinzöge. Die nachlässige Haltung, das bedeckte Haupt, der schmucklose Lederkoller — überall stößt man auf bewußte Gegensätzlichkeit. Sie erstreckt sich bis in das Symbolhafte hinein. Der linke Arm Lorenzos — wie ist er derb und mächtig gegen die schlanke Sehnigkeit beim Giuliano — stützt sich, um dem Ellenbogen die notwendige Höhenlage zu geben, auf eine Kassette, deren Vorderseite eine Tiermaske mit eng verschlossenem Maul zeigt. Wie jene Münze in Giulianos Hand die Freigebigkeit, so bedeutet die Kassette Habsucht und Geiz. Und ist es nicht auch ein fest verschlossener Beutel, den die Finger der Linken zusammendrücken? Im Italien des 16. Jahrhunderts besaß man noch das Gefühl für solche halb versteckte Anspielungen.

Von den vier nackten Gestalten, die paarweise, nach Geschlecht und Alter geschieden, auf den frei vor die Wand gestellten Sarkophagen die Pracht ihrer majestätischen Glieder darbieten, hat der Meister sein Tiefstes offenbart, sein Verschwiegenstes laut werden lassen. Was wollen sie hier mit ihrer stummen ewigen Trauer zu Füßen der hoch erhobenen Heroenbilder? Wie verschiedene Gedanken hat man ihnen untergelegt, wie den Scharfsinn angestrengt, hinter ihr Geheimnis zu kommen! Aus allgemein allegorischen Vorstellungen von Zeit und Raum, aus der Auffassung von der eingeborenen Tragik alles Erdenlebens, auf christlich-religiöser, auf platonisch-philosophischer, auf zeitgeschichtlich-politischer, auf kulturhistorisch-symbolischer Unterlage ist eine Deutung versucht worden. Fast möchte man vor dieser Unstimmigkeit der Auslegenden hoffnungslos sich bescheiden und die Frage nach den Gedanken des Meisters vor der erhabenen Schönheit seiner Gestalten beiseite stellen. Aber unversehens mitten im Genuß erhebt sich das Deutungsproblem und heischt Lösung.

Ein berühmtes Schriftblatt aus dem Nachlaß des Meisters in der Casa Buonarroti, entstanden als Gedichtentwurf zu einer Zeit, als die Gestaltenwelt der Mediceergräber nur erst seinem geistigen Auge sich ent-

Die Nacht.
Florenz, S. Lorenzo.

hüllte, muß der Ausgangspunkt aller Versuche nach dieser Richtung hin bleiben. „Der Tag und die Nacht reden und sagen: wir haben mit unserem schnellen Lauf den Herzog Giuliano zum Tode geführt; es ist nur gerecht, daß er Rache nimmt, wie er tut. Und die Rache ist diese, daß, da wir ihn getötet haben, er, tot, wie er ist, uns das Licht geraubt hat und mit seinen geschlossenen Augen die unseren verriegelt hat, daß sie nicht mehr über die Erde hinleuchten. Was erst würde er aus uns gemacht haben, wäre er am Leben geblieben!" Ein tief persönlicher Ausdruck der hoffnungslosen Trauer um den schnellen Zeitverfall des Menschenlebens ist in diesen Zeilen verquickt mit einer fast höfisch anmutenden Verbindlichkeit gegen den verstorbenen Fürsten. Mit aller Bestimmtheit aber nennt Michelagniolo darin das Gestaltenpaar auf dem erstentstandenen der Gräber Nacht und Tag. Das entsprechende auf Lorenzos Steinsarg hat in den Ricordi und den Briefen des Meisters nie ähnlich genaue Namen geführt. Der Frankfurter Jurist Fichard, der 1536 seine italienischen Reiseerinnerungen niederschrieb, glaubte antike Gottheiten in ihnen erkennen zu müssen, wie er Tag und Nacht als Herkules und Minerva auffaßte. Erst Varchi taufte sie (in den due Lezioni 1549) Aurora und Crepuscolo, eine Namengebung, die Vasari übernahm, während Condivi grade sie noch mit Stillschweigen übergeht. Für Michelagniolo waren sie künstlerische Varianten des ersten Liegepaares, hineinbezogen in die Zwielichtstimmung, in die auch die Figur des zweiten Capitano getaucht ist.

Mochte seiner Phantasie immerhin der allegorische Anstoß von der Antike her gekommen sein, die symbolische Ausgestaltung ist ganz sein eigen. Das grundverschiedene Wesen von Allegorie und Symbol hat Goethe mit klarsten Worten ausgelegt: „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät".

In der Medicikapelle, wie sie heute vor uns steht, weiß und feierlich in ihrer leuchtenden Stille, leicht aufstrebend in ihrer fast zierlichen Architektur, wuchtend in ihren zart umschatteten Marmorgebilden, ist nichts

Allegorie und alles Symbol. Sie ist eine Stätte der Trauer und die gleiche Klage, die in den Deckelfiguren der Sarkophage aufseufzt, tönt nach in dem dekorativen Schmuckwerk, den durchlaufenden Maskenfriesen, den Kranzgewinden, den kleinen Opferkannen. Den Grund zu dieser Klage bieten nicht die beiden jungen Exzellenzen da oben in ihren Nischen; Michelagniolo selbst trauert hier über sein Leben. Nicht in wildausbrechenden Schmerzensschreien, sondern mit der erschütternden Stille des Leidens in seiner höchsten Schamhaftigkeit. Wer hätte ihn damals verstanden, wer ihn verstehen können? Auch jetzt noch, wo wir in seinen Gedichten den Kommentar seiner Seele besitzen, scheint vielen rätselhaft, was er offenbart hat. Ihm waren die Schleier lieb, die die Zeichendeuter über seine Gebilde immer dichter spannten. Nur eines darf nicht übersehen werden. Die großen Kunstwerke tragischen Stimmungsgehaltes, wie sie inhaltlich Monumente seelischer Niederlagen sind, erweisen sich in ihrer gestalteten Form zugleich als Triumph des Geistes über das Schicksal. Im weiten Umkreis seiner Schöpfungen ergreift daher Michelagniolo niemals tiefer als mit diesen vier Tageszeiten, die nicht der Stimmungsabdruck einer Zeit voll Erniedrigung und Bitterkeit sind, sondern die restlos aufgerechnete Summe bitterer Lebenserfahrung darstellen.

Aus seinen Gedichten erfährt man, wie unerschöpflich dieser Geist war, Sinnbilder seelischer Zustände zu erfinden. Die menschlichen Leidenschaften nahmen für diesen Seher greifbare Gestalt an; in dem Inferno des Menschenherzens sah er Gesichte schreckhaft und groß, wie Dante in der leibhaftigen Hölle. „Er besaß", sagt Vasari, „eine so gewaltige Einbildungskraft, daß seine Hände die großen und schrecklichen Gedanken nicht darstellen konnten, die sein Geist in der Idee erfaßte". Ihm waren selbst das Wie, Warum und Vielleicht greifbare Ungeheuer: das Warum eine dürre Gestalt, durch die Finsternis schreitend, mit Schlüsseln am Gürtel, von denen keiner paßt; das Wie und das Vielleicht Giganten, die, geblendet, auf engem Pfad zwischen Felsen schwanken und mit den Händen prüfen, ob die Blöcke feststehen.

Eine so tief dichterische Phantasie, wenn sie auch die Idee der Sinnbilder von Tag und Nacht aus der Antike übernahm, mußte doch aus ihnen ganz neue, nie gesehene Gestalten schaffen. Und ihre Schöpferkraft regte sich noch ungestümer, als sie zu Tag und Nacht die Gegenstücke der

Die Nacht, Teilstück.
Florenz, S. Lorenzo.

Kopf der Nacht. (Nach dem Gipsabguß.)
Florenz, S. Lorenzo.

Aurora, der Morgenfrühe, und des Crepuscolo, des Abenddämmers, erfand. So liegt von riesenhaftem Gliederbau, starkknochig und in der Fülle ihrer Götterleiber je ein gigantisches Paar auf den Sarkophagen, als hätte eine Urkraft sie dorthin gewälzt. Unter dem von hellem Licht überspielten Giuliano der klare Gegensatz von Licht und Finsternis, zu Füßen des wie in Schatten versunkenen Lorenzo die Ausgeburten des wachsenden und abnehmenden Zwielichts, die beiden großen geheimnisvollen Dämmerzustände der erwachenden und der schlaftrunkenen Natur.

Aus dem reinen Instinkt seines dichterischen Gemütes stieg ihm das hervor. Man kennt sein Nachtlied, darin er das Lob des friedvollen Dunkels anstimmt:

O Nacht, du holde Zeit trotz aller Schwärze,
Denn jeder Mühe winkt ein friedvoll Rasten,
Dich preisen, die dein Wesen voll erfaßten,
Und wer dich ehrt, der sah dir tief ins Herze.

Du zwingst und bannst, was müd den Geist durchschwirrt,
Auf daß es sanft in deiner Kühle schliefe,
Du trägst im Traume mich aus dunkler Tiefe
Zu jener Höh', um die mein Hoffen irrt.

Des Todes Schatten du! Von dir umfangen,
Verschließt die Seele sich der Macht der Schmerzen,
Du bester, letzter Trost in Leid und Bangen.

Du stärkst das schwache Fleisch, daß neu es blühe,
Das Schluchzen stillst du und den reinen Herzen
Stiehlst sacht du fort des Lebens Last und Mühe.

In einem anderen Gedicht ist ihm die Nacht die Allmutter des Menschen, aus deren dunklem Schoß er entsteht, indes der Tag nur das niedere Leben frei in der Sonne sich entfalten läßt,

Und soviel höher steht die Nacht an Wert
Als mehr der Mensch uns gilt, denn Blum' und Früchte.

So hat er denn die Nacht gebildet als ein Weib schon über die Schwelle

der Reife hinaus mit den Malen und Zeichen vieler Mutterwehen in dem erschlafften Körper. Vom Schlafe bezwungen, in einer Stellung, die aus der Ermattung ein Überwältigtwerden mit seltsamer Verstellung der Gliedmaßen hervorgehen ließ, liegt sie da, den rechten Arm auf das hochgezogene linke Bein gestützt, die linke Schulter weit zurückgenommen. Nur ihr Antlitz ist noch jugendlich zart, mit herb geschlossenem Munde und nicht ganz gesenkten Lidern, von denen das eine wie tränenschwer erglänzt. Aber aller Tagesschmerz ist versunken: auf diesen Zügen lagert der wunschlose Frieden der schlummernden Kreatur. O ombra del morir, o Schattenbild des Todes! sang der Dichter. Sonderbar, daß der Künstler bei dieser einen Figur noch die Attribute gehäuft hat, um nicht mißverstanden zu werden. Unter dem aufgestützten linken Arm, dessen Hand im Block stecken geblieben ist, liegt eine Maske, das Symbol der Träume. Das angezogene Bein stützt sich auf ein Bündel von Mohnköpfen, dem Sinnbild des Schlafes, und in der dreieckigen Höhlung zwischen Unter- und Oberschenkel hockt der Vogel der Nacht, die Eule. Das tief im Schlaf geneigte Haupt ist königlich geschmückt: in dem kappenartigen Diadem glänzt matt die Sichel des Viertelmondes, zwischen dessen Hörnern das Gestirn der Nacht schimmert. Es ist, als ob von diesem Kopfschmuck aus ein bleicher Glanz die Gestalt überfließe.

Den schlafgefesselten Gliedern der Nacht reckt auf der andern Seite der Tag den gewaltigen Rücken entgegen. Auf der Höhe des Lebens in herkulischer Muskelstärke ist die Figur in bewußtem Gegensatz zu der abgeblühten Frau drüben erfunden, die „nur eine Ruine weiblicher Schönheit ist, allerdings die Ruine eines großen und herrlichen Baus" (E. Brücke). Ruht sie im milden Schimmer ihres Reiches, so wandert beim Manne das Licht in blendender Klarheit über die wie Gebirgszüge hingelagerten Körperformen. Doch wendet sich in aufwallendem Mißmut dieser Leib dem Schatten der Wand zu, wobei die gewaltig herumgeworfene Schulter das ganze Untergesicht überschneidet. Der Kopf, nur im Rohesten zugehauen und unfertiger als die anderen alle, flammt einen feindseligen Blick zurück auf die verhaßte Helle. Unbändige Kraft füllt diese Gliedmaßen, jeder Muskel ist gespannt, aber dieser regsame Leib kämpft mit einer Seele voll Überdruß. Wie angeschmiedet muß er in tatenlosem Trotz verharren. Sollte der Grund dieser Beschwer wirklich nur Trauer um den jungen Herzog da oben sein?

Der Tag.
Florenz, S. Lorenzo.

Derselbe starke Gegensatz von Anspannung und Erschlaffung der Kräfte beherrscht auch das Paar auf dem Lorenzo-Sarkophage. Umsonst müht sich Aurora die in jugendlichem Reiz voll erblühten Glieder vom Lager zu erheben. Wie von bleierner Unlust beschwert, wälzt sich der Körper dem Licht entgegen, aber das angestemmte linke Bein findet nicht die Kraft, die Last zu heben. Ergreifend wirkt der Schmerzensausdruck des Gesichtes; die Qual faustischer Menschennatur malt sich darauf: „nur mit Entsetzen wach' ich morgens auf". Den Schleier, der ihr von einer kunstvollen Kopfhaube auf Nacken und Rücken fällt, zöge sie am liebsten vor die Augen, die grausame Helle des Tages nicht zu sehen.

Und wie sie zeigt auch der Crepuscolo die Niederlage der seelischen Kräfte durch den gelähmten Willen. Die große Traurigkeit des Abends hat die noch unverbrauchte Stärke dieses zwar schon gealterten, aber noch rüstigen Körpers gefällt. Die Trauer um den verlorenen Tag — verloren wie die entschwundenen, verloren wie die zukünftigen — hält ihn nieder. Schon schläft die Müdigkeit in diesen tatenlos abgespannten Händen und über den gesenkten Kopf fällt es wie Abendschatten. Er ist etwas weiter ausgeführt als der Kopf des Tages, doch noch sehr fern von der Vollendung der beiden Frauenantlitze. Aber gerade seine Unfertigkeit steigert die Stärke seines Ausdrucks: man denkt an die verwischten und von der Dämmerung halb verschluckten Formen des Abends. Das lässig übergeschlagene Bein deutet wohl auf bequemes Ruhen, aber diese Ruhe ist dumpf, kein friedvolles Gliederlösen. Nie empfand, wer das schuf, das Glück des abklingenden Tages mit seinem wohligen Ermatten und ausgeschalteten Willen.

Ich bleib' im Schatten glühend, ich allein,
Wenn längst der Welt entzog ihr Licht die Sonne;
Zur Erde hingestreckt, an der mit Wonne
Die andern ruhn, lieg' ich in Angst und Pein.

Wie unversöhnt und leidvoll muß das geheimste Leben der Seele gewesen sein, die sich in den Kreis dieser Tageszeiten gebannt fühlte. Deren Rettung von den freudlosen Mühen des Tages, von den Schrecken des Morgens, den Bedrängnissen des Abends einzig das unbewußt-wunschlose Dunkel der Nacht, das Ausgelöschtsein in Finsternis blieb. Die aus der Verzweiflung ins Nichts strebte . . .

Mit unzerreißbarer Stimmungskette sind diese vier Gestalten anein-

ander geschmiedet und ebenso innig auch formal aufeinander bezogen. Jede einzelne spricht sich völlig nur im Hinblick auf die drei andern aus. Mit überlegtester Kunst hat der Meister die Paare gesellt, sie nach Geschlecht und Alter, nach Gestus und Haltung, nach Stimmung und Ausdruck erst unter sich und dann in einem weiter ausgreifenden Rhythmus zu je zweien in Gegensätze gefügt. Auge und Seele des Betrachters werden gleichmäßig beansprucht, in Bewegung gehalten durch das Auf- und Abwogen der Linien, das Schwellen und Sinken der Empfindungen. Bis endlich der magische Kreis geschlossen ist, und das Gefühl, von einer Figur zur andern, von einem Paar zum Gegenüber gleitend, Anfang und Ende nicht mehr unterscheidet . . .

Im Vatikan befindet sich der antike Kopf eines Meergottes. Die Augen blicken verloren in eine traumhaft unabsehbare Ferne, in feuchten Strähnen hängt das Haar ums Gesicht, und in dem fließenden Bart entdeckt man zwei kleine Delphine; die Haut im Gesicht und an der Brust ist flossenartig ausgezackt. So haben, wie Heinrich Brunn in einem seiner schönsten Aufsätze nachweist, die Griechen das Meer, das ihr Land allseits umspülte, künstlerisch dargestellt. Der plastischen Phantasie dieses Volkes war es natürlich, auch das Seelenlose zu personifizieren.

In der Tendenz, die Landschaft anthropomorph zu verkörpern, erscheint Michelagniolo wie ein ins 16. Jahrhundert verirrter antiker Statuar. Vor seinen Tageszeiten auf den Medicigräbern muß man immer an seine Heimat denken, an seine terra, die für ihn Toscana bedeutete, mit ihren Bergen, um die so rauh die Winde wehen, mit ihren Flüssen, die versandend sich müde ins Meer verlieren . . .

Gerade der Vergleich mit der Antike wird fruchtbar für die Erkenntnis der plastischen Gesinnung in diesen Werken.

Schon die römischen Sarkophage sind reich an Liegefiguren, die bereits Ghibertis und Donatellos Aufmerksamkeit erregt hatten. Mehr aber bot noch die antike Monumentalplastik. Im Statuengarten des Belvedere fand Michelagniolo allmählich vereinigt, was an monumentalen Liegefiguren der angeschürfte Boden Roms wieder herausgegeben hatte. Da sah er als einen der kostbarsten Schätze die schlafend hingestreckte Ariadne, die man für Kleopatra hielt; Nil und Tiber, breit und mächtig hingelagert, boten sich an wirkungsvollster Stelle als Gegenstücke dem Be-

Die Morgenröte.
Florenz, S. Lorenzo.

Die Morgenröte, Teilstück.
Florenz, S. Lorenzo.

trachter dar. Ihnen gesellte Clemens VII. jetzt den bisher im Besitz der Colonna befindlichen Torso des Herkules, der, wenn auch keine Liegefigur, doch in der Biegsamkeit des vorgeneigten Rumpfes eine Abwandlung jenes Motivs darstellen konnte. Die Erzählung vom blinden Michelagniolo, der tastend noch an der herrlichen Muskulatur dieses Rückens sich immer aufs neue entzückt habe, ist zwar Legende, aber ihr Kern Wahrheit. In diesem Torso bewunderte er die Arbeit eines Meisters, der mehr als alle von der Natur gewußt habe (che ha saputo più della natura); demütig hat er sich selbst einen Schüler des Torso vom Belvedere genannt.

In ähnlicher Weise, wie er sich des Laokoonmotivs bemächtigt hatte, eroberte er sich jetzt die Probleme jener Antiken. Aber unter seinen Händen ward Ausdrucksgewalt und leidenschaftlich geschwellte Form, was bei den Alten Linienharmonie und Beherrschung der Naturform gewesen war. Die melodiösen Crescendi und Decrescendi des Linienflusses in den antiken Kunstwerken weichen den trotzig betonten Sforzati und Rubati, mit denen Michelagniolo die Umrißlinien von Tag und Nacht herauf- und hinabführt, und auch die sanfteren, immer wieder der Horizontale zuneigenden Schwingungen von Aurora und Crepuscolo sind von einer ganz anderen Gewalt bezwungen, als die edlen Wellungen jener antiken Bildwerke. Ein Rücken wie der des Tages mit seiner machtvoll herausgehämmerten Muskulatur bietet Formerkenntnisse, wie sie dem Meister des Belvedere-Torso noch verborgen waren. Und wo wären in der Antike so naturalistisch durchgebildete nackte Frauenkörper zu finden, die, wie die Nacht, weder das Gefühl beleidigen, noch, wie die Aurora, es auf sinnliche Abwege locken?

Auch in der räumlichen Anordnung seiner Figuren ging Michelagniolo bewußten Schrittes über die Antike hinaus. Als Teile einer geschlossenen Komposition bleiben sie mit ihrer dekorativen Aufgabe immer noch an die Fläche gebunden; sie sind einansichtig und bieten, etwa von der Seite gesehen, bei starker Verkürzung verzerrte und unklare Bilder. Aber es ist ein Drang in ihnen, sich von dieser Gebundenheit der Reliefansicht, auf die der Nil wie die Ariadne berechnet sind, zu befreien, sich möglichst freiplastisch von dem Hintergrunde der Wand zu lösen. Das Wollen ihres Meisters kämpft mit den Schranken der eigenen künstlerischen Konzeption, und wo der antike Bildner den beruhigenden Ausgleich zwischen Absicht und Darstellung findet, rüttelt Michelagniolo titanisch an den Schranken

seiner Aufgabe. In diesem Drange nach gesteigerter Körperlichkeit griff er noch einmal zu einem längst geübten Kunstmittel, das er jetzt bis an die Grenze der Unwahrscheinlichkeit ausnutzte: den Kontrapost. Dies diagonal entgegenwirkende Vor und Zurück der Gliedmaßen ergab möglichst viele Ansichten der Teile innerhalb der durch den Umriß bestimmten Hauptansicht der Figur. Der naheliegenden Gefahr, verschwommen zu wirken, begegnete er mit dem feinsten Kalkul der Beleuchtung, der jemals die Wirkung von Bildhauerwerken bestimmt hat.

Der Stil seiner zweiten großen Bildhauerperiode, die etwa von der Vollendung des Moses bis zur Fertigstellung des Juliusgrabes reicht, und in deren Zenith die Skulpturen der Medicikapelle strahlen, ist das Resultat eines gewaltigen Ringens gegen die beschränkte Reliefansicht unter Zuhilfenahme des Lichtes. Michelagniolo konnte dies neue Problem nur erfassen und lösen auf Grund der in langjähriger Übung enträtselten Geheimnisse seines Materials: des Marmors.

Wie nur je ein geborener Scarpellin war Michelagniolo in den Steinbrüchen von Carrara heimisch. In den Marmorlagern der Berge waltete er wie ein Zauberer, der nur das Gestein anschlagen muß, damit es Gestalt annehme. Ein Rausch von Schöpfermacht erfüllte ihn, wenn er die blendend weißen Lager unter der tiefen Himmelsbläue schneeig leuchten sah. Und wie oft scheint allein aus der zufälligen Form eines Blockes seine Phantasie die Anregung zu einer Figur geschöpft zu haben. Jede Stufe, die da für ihn gebrochen wurde, verfolgte er mit besorgten Vaterblicken, bis sie, von eigener Hand schon im gröbsten zugehauen, verfrachtet auf dem carro und schließlich auf der Barke lag, die sie stromaufwärts nach Florenz oder meerabwärts nach Rom bringen sollte. Wie an Kenntnis, so konnte selbst der Gealterte an Kraft und Geschicklichkeit sich mit dem gewandtesten Steinmetzen messen. In den Brüchen, die die Medici in Pietrasanta und Serravezza eröffnen ließen, hat Michelagniolo die Steinhauer erst angelernt. Mit Staunen sah man ihn an der Arbeit, wie der schon Sechzigjährige, obwohl nicht einmal besonders stark, in einer Viertelstunde mehr Splitter von dem Blocke losschlug, als drei jugendkräftige Steinmetzen in drei- bis viermal soviel Zeit. „Und er griff die Arbeit mit solchem Ungestüm und Feuer an, daß ich glaubte, das Werk müsse in Stücke gehen".

Wer so dem Marmor zu befehlen wußte, dem gehorchte er auch. Mit

Der Abenddämmer.
Florenz, S. Lorenzo.

wachsendem Entzücken hat der Meister diese blendend leuchtenden Flächen bloßgelegt, sie gerundet und ihren strahlenden Widerschein durch Politur gehöht. So hatte noch niemand die edle Halbdurchsichtigkeit des Marmors zu farbiger Wirkung ausgenutzt. Die im Volumen so streng wie möglich zusammengehaltene Masse ist vor allem durch das Spiel des Lichtes täuschend belebt. In blendender Helle wandert es auf den Gebirgen dieser Leiber, schwimmt breit und leuchtend auf allen Höhen und füllt die Tiefen mit warmen Halbtönen. Nichts Starres, Unbelebtes duldet es, gleich der Sonne selbst — „alles will sie mit Farben beleben". Erst das Licht zeigt recht die weiche Fülle der Innenmodellierung, die sich im Banne der starken, unerbittlich abgegrenzten Umrisse quellend regt. Der malerische Charakter der späteren durchaus farblosen Skulptur ist in den Allegorien der Medicikapelle programmatisch festgelegt.

Diese Marmorbehandlung steigert die Ausdrucksfähigkeit der gesamten Körpererscheinung so sehr, daß es überflüssig war, die Physiognomien als Konzentrationspunkte des Seelischen herauszuheben. Die männlichen Köpfe sind denn auch nur im Gröbsten angelegt, die weiblichen nicht über das notwendig Allgemeinste hinaus ausgeführt worden. In ihrer großräumigen Klarheit, in der summarischen Behandlung der Flächen wirken diese Menschenantlitze fast wie Architekturen. Den gleichen architektonisch strengen Formenaufbau an Stelle des reich nuancierten Seelischen fand der Meister in der Antike. Noch heute erstaunt man über das Maskenhafte der antiken Köpfe im Gegensatz zu dem Formenreichtum des übrigen Körpers. In der Sparsamkeit der Ausdrucksmittel sind die Köpfe der Nacht und der schlafenden Ariadne aufs engste verwandt.

Die dritte, der Altarnische gegenüberliegende Wand zeigt den unfertigen Zustand der Kapelle. Das Pfeiler- und Bogengerüst, in das die leeren weißen Mauerflächen eingespannt sind, wirkt hier in seiner ganzen trockenen Schärfe. Zusammenhangslos und wie beiseite gestellt steht auf breiter kastenartiger Basis die Madonna zwischen den heiligen Cosmas und Damian. Diese beiden Figuren, die alten Schutzpatrone der Medici, sind von Gehilfen ausgeführt. Montorsoli, ein Servitenmönch, der schon frühe Michelagniolos Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, übernahm den Cosmas zur Rechten der Madonna, Raffaello da Montelupo den Damian mit der Salbbüchse auf der andern Seite. Nur auf das wieder-

holte Drängen Clemens VII. hat sich der Meister zu diesen Gehilfen verstanden. Er fertigte ihnen kleine Thonmodelle, überwachte die großen, die sie danach ausführten, und soll Wesentliches z. B. die Köpfe selbst im Modell zugefügt haben. Ihre Vollendung in Marmor und ihre Aufstellung, die sich jahrzehntelang hinauszog, hat ihn nicht mehr gekümmert. Bessere Gehilfen hat Michelagniolo kaum je gehabt. Dennoch, wie weit bleiben auch sie hinter seiner Art, die Dinge groß zu sehen, zurück! Peinlich empfindet man den Widerstreit zwischen der großen Haltung und der ängstlichen Naturtreue. Nur ein düsteres Wehen ist ihnen vom Geiste Michelagniolos geblieben.

Die Madonna indessen, von dem Platz, an dem sie steht, Madonna Medici genannt, trägt unfertig, wie sie ist, in jedem Meißelschlag Michelagniolos eigenstes Gepräge. Wie er mit ihr das große Werk begann, so hat er noch, bis er es aufgab, an ihr gearbeitet. Keine fremde Hand hat sie berührt.

Ursprünglich als Kultbild für die vornehmste Stelle der ganzen Anlage, für den Altar, bestimmt, hat sie, wie die Zeichnungen lehren, bald von ihrem ersten und wirkungsvollsten Standort im zarten Lichtdämmer der Altarnische weichen müssen. Sie erscheint dann als Mittelstück des Doppelgrabes der älteren Magnifici an der dem Altar entgegengesetzten Wand. Doch wahrt sie auch hier ihre geistig beherrschende Stellung, sobald man annimmt, daß der Platz des zelebrierenden Geistlichen nicht vor dem Altar mit dem Rücken gegen die Denkmäler, sondern nach altchristlichem Brauch hinter der mensa gedacht war. Denn nun stand sie am Ende der großen Mittelachse dem Auge des Priesters gegenüber, und ihr wendeten sich die Köpfe der Herzöge zu. So wurde sie auch an der neuen Stelle der geistige Mittelpunkt, auf den alle Teile der Komposition Bezug nahmen. An den Grabmälern mit ihrer schwermütigen Zeitsymbolik vorüber trifft sie der Blick als das fernher winkende Heilsgestirn, das die Lösung aller Gebundenheiten des Diesseits tröstend verheißt.

Durch eine Kette von Jahren hat Michelagniolo ihr Motiv in sich getragen. Eine der ersten Fassungen (Wien, Albertina) weist zurück bis in die Zeiten der Sixtinischen Decke. Schon auf ihr finden wir dies im Reitsitz auf dem linken Knie der Mutter abgewandte Kind, das ungestüm nach der Brust begehrt. Aber die Gruppe ist, gleich den frühen Madonnen, noch ganz in der Fläche gehalten und auf eine Hauptansicht festgelegt. Erst

Madonna Medici.
Florenz, S. Lorenzo.

Studie zur Madonna Medici. Federzeichnung.
Wien, Albertina.

allmählich wurde aus der mit vorgestrecktem rechten Bein lässig im Sitz ruhenden Madonna das hoch aufgerichtete Frauenbild, das die stille Feierlichkeit der Brügger Madonna in trauernde Erhabenheit gesteigert zeigt. Durch stärkstes Kontrastieren der Sitzmotive in der sich herumwendenden Madonna und dem unruhvollsten aller Christkinder werden die beiden Gestalten unlösbar miteinander verkettet. Das Auge, das den Richtlinien beider Körper folgt, gerät in eine rotierende Bewegung, und so ringt sich die Masse, nach verschiedenen Richtungen um die gleiche Achse kreisend, von der Wand los, rundet sich und gewährt Ansichten, die erst in der Folge ihrer Bilder den geistigen Gehalt der Gruppe erschöpfen.

Jede dieser Ansichten enthüllt ein neues seelisches Geheimnis der Figur. Ohne die traditionelle Anmut, steil und überhängend, mit dem Zug mehr der Erschöpfung noch als des Leidens, die Beine gegen den kirchlichen Anstand übereinandergeschlagen, sitzt die heilige Mutter in der Vorderansicht da. „Welche Überraschung nun, wenn man auf die Seite tritt! Von links erblicken wir eine hohe anmutvolle Profilfigur, die sich über das Kind auf ihrem Schoße hinaus huldvoll einem nahenden Beter zuzuneigen scheint. Das Gewaltsame in der Drehung des Kindes ist ebenfalls verschwunden, es scheint sich ihr vertraulich zuzuwenden, als wolle es ihr etwas zuflüstern, ein Wort einlegen für den Verehrer. Endlich von rechts betrachtet, in malerisch bewegter Dreiviertelansicht, verwandelt sie sich wieder in die liebevolle Mutter, ganz mit dem Kinde beschäftigt, das sie, seine Schulter umfassend, zärtlich an sich drückt. Und so" — schließt Justi, dem ich alle diese Sätze entnehme, weil sie besser nicht zu sagen sind — „erscheint die Hauptansicht fast wie eine Verschleierung, gleich als habe der Bildhauer ihr tieferes Geheimnis den zerstreut vorübereilenden Profanen entziehen wollen." —

Nur in den Zusammenhang mit dieser Madonna will die rätselhafte, vielumstrittene Figur eines kauernden Knaben in Petersburg passen. Die Art, wie hier bei stärkster Beugung und Knickung der Gelenke die Gestalt in die knappen Grenzen eines mäßig großen Steinwürfels eingeordnet ist, verrät den ausgereiften plastischen Stil des Meisters der Medicikapelle. Das Motiv ist nicht ganz deutlich, weil die Figur, unvollendet im Ganzen, grade an einer entscheidenden Stelle, da, wo die Hände des Knaben sich an dem rechten Fuß zu schaffen machen, unklar blieb. Unmöglich, sie als eine Variante des antiken Dornausziehers, überhaupt als eine „künstle-

rischer Laune entsprungene Genrefigur" zu erklären. Drückt nicht ihre Haltung, der gesenkte Kopf, die Schulterlinie Bekümmernis, wortlose Trauer aus? Ins Weibliche umgebildet und im äußeren Affekt durch das vorgestreckte, von beiden Händen krampfhaft umklammerte linke Bein wesentlich verstärkt, hat Rodin das Motiv in seiner Kauernden, die er „Verzweiflung" nennt, wieder verwendet. Man kann es zurückverfolgen bis zu Dante, wo es ebenfalls als Ausdruck innerlicher Bekümmernis erscheint. Auf dem Berg der Läuterung trifft Dante einen Mann in ganz ähnlicher Haltung:

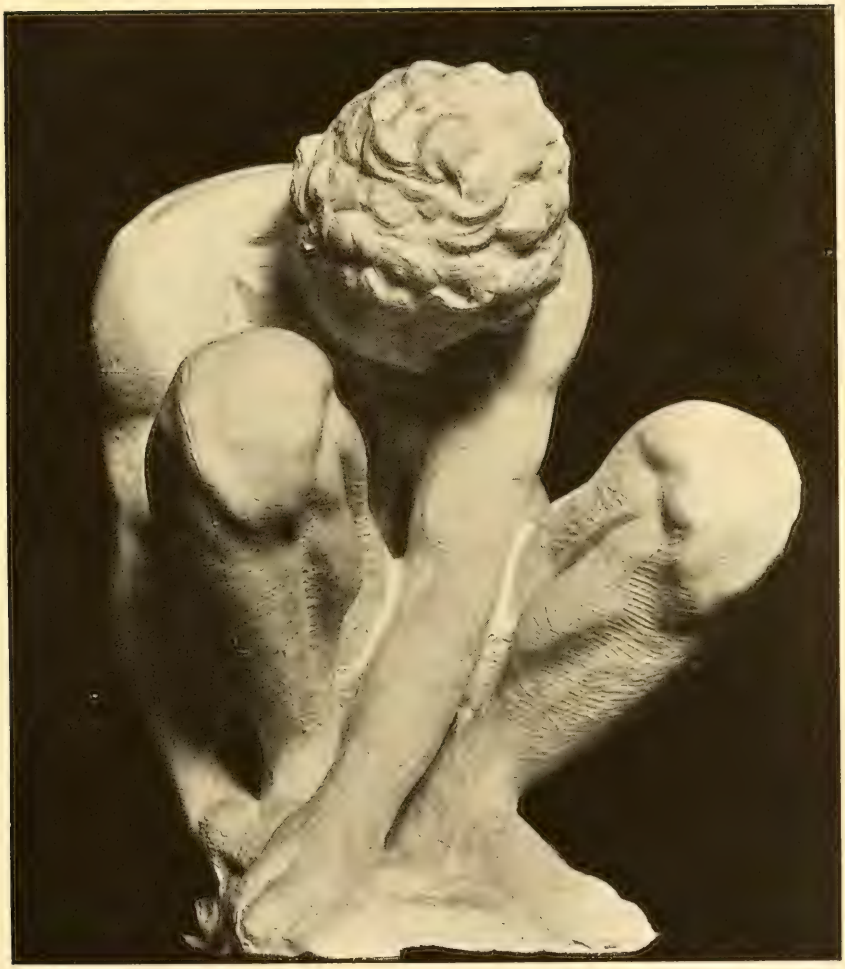
Und einer, wie im gänzlichen Ermatten,
Saß dorten und umarmte seine Knie,
Die das gesunkne Haupt inmitten hatten.

Der Dichter hält ihn für der Trägheit Bruder, bis er in ihm den Lautenisten Belacqua erkennt, der, in seiner Seele gebunden, zum Steigen sich nicht aufraffen kann.

Hier außen muß um mich der Himmel rollen
So oft, als er im Leben tat, da spät
Und erst im Tod mein Herz bereuen wollen.

So hätte denn Michelagniolo, auch hier von Dantes bildmäßigem Schauen angeregt, in dem Petersburger Knaben das Bild des zu spät Bereuenden geschaffen, der der Entsühnung harrt durch das „Gebet, das sich aus gläub'ger Brust emporgerungen." Und wäre das nicht ein passendes Symbol vielleicht für das Grab des Magnifico gewesen, der — man erinnere sich der Stunde, als Lorenzo den Mönch an sein Sterbebett nach Careggi berief — „erst im Tod bereuen" wollte?

Zeichnungen, eigenhändige, wie Schulkopien, erweisen, daß Bekrönungen, Statuen, Trophäen, Embleme für den oberen Abschluß der Gräber in Aussicht genommen waren. Das Motiv des Knaben kommt nur auf einem hohen Standort zur Wirkung, auch die Maße (h. 0,58) lassen die Figur sehr wohl vielleicht über einer jener sockelartigen Verkröpfungen oberhalb der Pilasterpaare sich vorstellen. Wie und wann sie nach Petersburg kam, weiß man nicht. Vielleicht hat Michelagniolo, von der komplizierten Bewegung gereizt, sie wie die bereits 1521 im Block angelegte Madonna im ersten Feuer der Arbeit zugerichtet, dann ließ er sie liegen, als er das Magnificigrab zurückstellte, um sie später nochmals vorzunehmen



Hockender Knabe.
St. Petersburg, Eremitage.

und bis an die Grenze der jetzigen Vollendung zu führen. Ihre Formensprache weist in die Zeit nach 1530.

Die Gruppe der Madonna mit den beiden Heiligen scheint erst 1559 aufgestellt worden zu sein. Damals im Juni wurden die Überreste der beiden Papstväter Lorenzo il Magnifico und Giuliano aus ihrer alten Grabstatt in der gegenüberliegenden sagrestia vecchia, wo sie 67 Jahre gemeinsam mit Vater und Oheim in der Porphyrlade Verrocchios geruht hatten, umgebettet und in zwei schlichten Holzsärgen, einer über dem andern, in dem hohen marmornen Widerlager, das der Madonna und den Heiligen als Sockel dient, beigesetzt. Eine in neuester Zeit angebrachte Inschrift auf der schmucklosen Stufe deutet darauf hin, daß hier der berühmteste Träger des Namens Medici und sein Bruder Giuliano begraben liegen. Michelagniolos Madonna allein als stolzestes Denkmal derjenigen Kunst, die Lorenzo nächst der Dichtkunst am meisten geliebt und gefördert hat, entschädigt ihn für das Verhängnis, das ihm zum zweitenmal, und damit wohl für immer, das wohlverdiente Ehrengrab versagt hat.

Ähnlich wie die Decke der Sixtina ist das große Werk in zwei getrennten Arbeitsperioden bewältigt worden. Einen ersten zusammenfassenden Bericht gibt Michelagniolo selbst im Juni 1526. Damals war die Wandarchitektur für das Grabmal des duca Giuliano aufgebaut, die Werkstücke für das andere lagen zugeschnitten bereit; Giovanni da Udine wurde aus Rom zur Stukkierung der Wände erwartet. Sechs Statuen waren begonnen: der duca Giuliano, die vier Tageszeiten und die Madonna „und ich getraue mir, sie in entsprechender Zeit auszuführen und teilweise auch die andern fertig stellen zu lassen, die nicht so wichtig sind". Zur eigenhändigen Ausführung aber behielt sich der Meister außer den Capitani, den Deckelfiguren und der Madonna ausdrücklich „die vier auf der Erde ruhenden Gestalten, das sind die Flüsse", vor.

Schon aus dem Mitte April 1523 an Fattucci erstatteten Bericht über die Anfänge der Arbeiten ging hervor, daß Michelagniolo gegen seine Gewohnheit diesmal daran dachte, Zwischenmodelle in der Größe der auszuführenden Statuen anzufertigen. In den kostbaren Ricordi des Meisters von 1524 — kostbar, weil sie fast ein Jahr hindurch Schritt vor Schritt die Arbeiten für die Grabkapelle verfolgen lassen — ist dann von den Vorbereitungen dazu die Rede. In großen Mengen wird Thonerde, weiße

Erde, Scheerwolle, Werg, Bindfaden und Draht angeschafft, um in der damals üblichen Weise über einem Kern aus Holz mit aufgebundenem Werg die bildhauerische Form in einer Mischung aus Ton, Kleister, Leim und Scheerwolle herzustellen. Untergeordnete Kräfte, ein Tischler, ein Handlanger, sind dem Meister behilflich. Allein es ist nicht möglich, aus diesen dürftigen Angaben, weder auf die Zahl der damals begonnenen Modelle noch darauf zu schließen, wie weit der Vielbeschäftigte sie zu fördern imstande war. Einer seiner Getreuen, Leonardo Sellaio, konnte zwar dem Papst im März 1526 von Modellen der acht Figuren berichten, die in der Sakristei gearbeitet würden, und Cellini versichert, solche mit eigenen Augen gesehen zu haben. Eins von ihnen, das kürzlich aus seinem Versteck hervorgeholt und in der Vorhalle zur Davidstribüne aufgestellt wurde, schien endlich der Vorstellung einen festen Anhalt zu bieten. Es stellt einen jener Flußgötter dar, die zu den Füßen der Sarkophage sich lagern sollten. Allein in seinem verstümmelten Zustand ohne Kopf, Arme, rechten Unterschenkel und linken Fuß, an den Hüften zerbrochen, bietet es mit seiner staubgrauen, vielfach zerschundenen Oberfläche einen trübseligen Anblick. Seine künstlerischen Schwächen, auffällig namentlich in der Behandlung von Brust und Bauch, aber auch an den Knien bemerkbar, lassen berechtigte Zweifel aufsteigen, ob ein Originalmodell im Sinne eigenhändiger Ausführung mit ihm gewonnen ist. Auch die hohen Ehren, die man diesem Modell später erwies, indem es von Ammanati, der es als ein Geschenk des Großherzogs Cosimo erhalten hatte, der Florentiner Akademie gestiftet und dort als eine Art Symbol feierlich aufbewahrt wurde, können diese Zweifel nicht zum Schweigen bringen. Ob es damals entstand, als Michelagniolo die Materialien für solche Modelle anschaffte und die ersten Vorbereitungen selbst traf, ob nicht vielleicht später, als er schon Hilfskräfte eingestellt hatte, läßt sich vorläufig nicht erweisen. Wichtig bleibt die Tatsache, daß der Fünfzigjährige überhaupt beabsichtigt hat, sei es gewitzt durch die Enttäuschungen beim Juliusgrab, sei es mit Rücksicht auf den haushälterisch gesinnten Papst, der sein Geld nicht an verhauene Blöcke wenden wollte, das umständliche, alles meisterliche Improvisieren im Stein fast ausschließende, dafür aber sichere Verfahren mit dem Zwischenmodell anzuwenden. Spuren mechanischer Übertragung wie Meßpunkte und dergleichen lassen sich an keiner der ausgeführten Steinfiguren nachweisen. Selbst wenn das Flußgottmodell eigenhändig

wäre und Cellini nicht nur mit eigenen Augen dies und noch andere gesehen hätte, sondern den sich streng abschließenden Michelagniolo bei der Arbeit hätte beobachten können, wäre immer nur die Ausnahme von der Regel festzustellen und kein Anlaß geboten, die herkömmliche, in Michelagniolos eigenster Natur begründete Vorstellung von seinem „Schaffensprozeß" aufzugeben. Die späteren Arbeiten beweisen, daß der Meister den Umweg über das Zwischenmodell verschmäht hat.

Was ihn an den Flüssen so reizte, daß er sie eigenhändig auszuführen sich vorbehielt, ist leicht einzusehen. Für ihn waren sie weitere Abwandlungen des ihn bestürmenden Lager- und Liegemotivs, das er, nachdem er es in den Bronzeakten der Sixtinischen Decke präludierend angeschlagen hatte, nun in seiner eigentlichen Kunst, in der großen Plastik auf allen Registern durchzuspielen gedachte. Hätte er sie ausgeführt, so wären wir in der Lage, besser noch wie bei den Tageszeiten, an dem gleichen Vorwurf sein Verhältnis zur Antike abschätzen zu können. Wir würden dann sehen, wie er das breit hingeströmte, heitere Ruhen, das die Alten in ihren Flußgottheiten zur Anschauung brachten, mit seinem leidenschaftlich verhaltenen, nach innen gewandten Empfindungsleben erfüllt. Michelagniolos Flüsse wären keine segenspendende Gottheiten, sondern leidvolle Titanen gewesen. Als Trauernde hätten sie sich dargestellt, allegorisch „das Reich der Heroen" andeutend, symbolisch die hoffnungslose Melancholie ihres Schöpfers. Die Namen waren gleichgiltig; wie er nichts gegen Varchis Taufe von Aurora und Crepuscolo einzuwenden hatte, so war es ihm recht, wenn Gandolfo Porrino in einem Gedicht sie Tiber und Arno nannte.

Wie aber soll man sich künstlerisch ihre Emordnung, wie die Wirkung dieser Figuren im Zusammenhang des Ganzen vorstellen? Halb aufgerichtet, mit dem Rücken einander abgekehrt, gegen die Sockelstufe unter den Füßen der Sarkophage gelehnt, würden sie, da ihr Maßstab etwas größer genommen war, als der der Deckelfiguren, über die Grenzen der Rahmenarchitektur hinaus gegriffen haben. Allein derartige Überschneidungen sind ja ein künstlerisches Prinzip des Meisters gewesen, hier in der Medicikapelle genau so wie früher schon an der Sixtinischen Decke. Tatsächlich nahmen eine Zeitlang zwei der großen Modelle jenen Platz ein; der accademico peregrino, den Anton Francesco Doni in seinen „Marmi" die Kapelle besuchen läßt, — noch vor 1548 — fragt staunend nach den „stupende bozze" zu Füßen des Giulianograbes. Und daß der Gedanke,

dieſe jetzt leeren Plätze mit ihnen zu füllen, nicht aufgegeben wurde, beweiſen freilich ſehr anders geartete kleine Tonmodelle von Tribolo (im Museo nazionale zu Florenz und im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin). Denkt man ſich die Kompoſition mit ihnen in der Art jenes verſtümmelten Modells bereichert, ſo erhält der dreieckig zugeſpitzte Aufbau eine natürliche Baſis, die jetzt fehlt oder vielmehr in der Zone der Deckelfiguren zu ſchweben ſcheint. Welcher Reichtum, welche Kraft und Schönheit in dem Kurvenſpiel dieſer mählich ſich aufgipfelnden Statuenmaſſe, die aus den engen Schleuſen der Architektur quellend mit immer breiterem Sturz ſich von der Höhe bis zu unſeren Füßen ergießt! Das Beängſtigende der überhängenden Gliedmaßen in den Deckelfiguren würde dann eine Entſpannung in den feſt auf dem Boden gelagerten Flüſſen gefunden haben. Nicht Notwendigkeiten des endgültigen Kompoſitionsgedankens, der 1526 ſchon feſtſtand, als Michelagniolo noch an die Flüſſe mit Sorgfalt dachte, ſondern die größere Kataſtrophe, die das ganze Werk zum Torſo verurteilte, hat ſie als Opfer mit den ebenfalls beabſichtigten Niſchenſtatuen neben den Capitani und über den Türen gefordert.

Erſt mit dieſem ſtatuariſchen Reichtum, dieſer Überwucherung der Architektur von der Plaſtik, dieſem gewaltſamen Durchbruch des bildneriſchen Triebes über das Baugefüge findet der Wille des Meiſters ſein Ziel und ſeine Befriedigung. Nur in der ergänzenden Vorſtellung kommt die kunſtgeſchichtliche Bedeutung der Mediciкapelle ganz zu ihrem Rechte; ſie ſteht da als das frühſte Denkmal eines neuen Stils: barocker Pracht und barocker Empfindung.

Die Urſachen der erſten großen Stockung, die ſich dramatiſch bis zum gänzlichen Aufgeben des Werkes und endlich zur Flucht des Meiſters ſteigert, lehrt ein Blick auf den hiſtoriſchen Kalender. 1527 Peſt in Florenz und Einfall des deutſch-ſpaniſchen Heeres, das Ende April gegen Florenz zieht. Rebellion gegen die Medici. Dann am 6. Mai die Einnahme Roms durch die Truppen Karls V. 1528 iſt das Jahr der großen politiſchen Gärung in Florenz. Von Rom her droht die fremde Truppenmacht, überall in Toskana werden die Befeſtigungen geprüft; Michelagniolo wird herangezogen, um San Miniato über Florenz auf ſeine Widerſtandskraft als Außenfort zu prüfen und zu verſtärken. Dies entreißt ihn vollends der bisher wie im geheimen fortgeſetzten Arbeit in der

Sakristei, die gleich einem sicheren Zufluchtsort in den Wirren bestanden zu haben scheint, und zu der er allein den Schlüssel hatte. 1529 geht der Meister ganz auf in den Befestigungsarbeiten der Stadt; er tritt in das Kollegium der Nove di milizia ein und wird zum Generalinspizienten der Landesbefestigungen ernannt.

In der Stadt sondern sich die Parteien. Die Zeiten Savonarolas scheinen neu zu erstehen, seine Prophezeiungen werden hervorgeholt, beunruhigen und quälen. Die Bürgerschaft hat sich wieder in Arrabiaten und Piagnonen gespalten, zwischen denen die Palleskeu — die Anhänger der Medici — stehen. Aber an die Stelle der alten Republikaner ist eine von den feineren Genüssen des Lebens geschwächte Generation getreten. Die Begeisterung für die Freiheit bleibt theoretisch; das antike Ideal des Brutus ist mehr der Mittelpunkt einer ästhetischen Orgie als der Stachel zu einer beherzten Tat. Der alte Kaufmannsgeist der Florentiner sieht sich nach der günstigsten Konjunktur um. Guicciardini, der seine Landsleute kannte, hatte schon 1516 von ihnen in aller Nüchternheit geschrieben: „Es gibt heutzutage in Florenz keinen, der die Freiheit so hoch hält, daß er sich nicht leicht irgendwelchem Regiment zukehrte, wenn er an demselben mehr Anteil und ein besseres Leben als unter der Republik haben kann." So fehlte dem Widerstande das Rückgrat. In der Uneinigkeit der Parteien, in dem Egoismus der Einzelnen, in der Zersplitterung des Ganzen war das Schicksal der Stadt entschieden.

Von Rom kommt im Juli 1529 die Nachricht, daß Kaiser und Papst sich ausgesöhnt haben und nun gemeinsame Sache gegen Florenz machen werden. Alles lebt in größter Aufregung. Die weißen Zelte des Feindes glänzen unter den Mauern der Stadt, und die spanische Soldateska höhnt herauf: „Ihr Herren Florentiner, haltet eure Brokatstoffe bereit, wir wollen sie mit unsern Piken messen."

Gerüchte, als sei der Oberfeldherr Malatesta Baglioni im verräterischen Bunde mit den Belagerern, dringen an Michelagniolos Ohr, und halb von der eigenen erregten Phantasie, halb von Freunden gedrängt, ergreift er wieder wie nach Lorenzos Tode die Flucht. Über Ferrara, wo der Herzog ihn glänzend aufnimmt, eilt er nach Venedig. Seine Absicht ist, zu Schiff nach Frankreich zu gehen. Aber die Florentiner Signoria, ob sie gleich ihn zum Rebellen erklären muß, baut ihm doch eine goldene Brücke zur Heimkehr. Auch in sein Amt wird er wieder eingesetzt.

Monate hindurch schwebt das Schicksal der Stadt im ungewissen. Endlich, am 12. August 1530, muß sie sich in die Hand des Feindes geben. Konfiskationen und Hinrichtungen sind die Folge. Auch in Michelagniolos Haus dringen die Häscher, durchsuchen alles, finden ihn aber nicht. Der Meister hält sich im Glockenturm von S. Niccolo verborgen, bis der Papst ihm Leben und Freiheit zusichert, wenn er an den Medicigräbern weiter arbeiten wolle.

Die Angelegenheiten der Stadt ruhen zunächst in den Händen erprobter Anhänger der Medici. Als Kommissar des Papstes zieht Baccio Valori in den Palast der Via larga ein. Michelagniolo arbeitet für ihn, an dessen Gewogenheit ihm gelegen sein muß, jene bald Apollo, bald David genannte Statue im Florentiner Nationalmuseum, von der schon die Rede gewesen ist. Bald aber nehmen Papst und Kaiser die Zukunft der Stadt selbst in die Hand. Mit kaiserlichem Dekret, das den Medici eine Art erblicher Statthalterwürde gewährt, zieht im Sommer 1531 Alessandro, der natürliche Sohn des duca pensoso ein, und kein Jahr vergeht, so wird er als erster erblicher Herzog von Florenz bestätigt.

Geschüttelt von diesen Schicksalen seiner Vaterstadt, in Trauer um den Tod seines Lieblingsbruders, den die Pest, und so vieler Freunde, die das Beil des Siegers hinraffte, selbst zeitweise gebrandmarkt als Rebell und Fahnenflüchtiger, schlich Michelagniolo gedemütigt zu seiner Arbeit in die Sakristei zurück. Mit einer Furia des Schaffens reagierte sein gequälter Geist. Für niemanden war er sichtbar. Nacht und Morgen sind 1531 vollendet, der Abend wird zugehauen. Aber der Meister wird unter diesem Übermaß schwer leidend. Wer ihn damals sah, glaubte fest, daß Michelagniolo nur noch kurze Zeit leben werde: „es kommt daher, daß er sehr viel arbeitet, wenig und schlecht ißt, und noch weniger schläft. Seit einem Monat ist er sehr von Kopfschmerzen und Schwindel geplagt."

Der Papst selbst griff ein und sorgte, daß dem Meister alle denkbaren Erleichterungen geschafft würden. Um Winters nicht in der kalten Sakristei arbeiten zu müssen, solle sich Michelagniolo einen anderen Raum nehmen und dort die Madonna und den duca Lorenzo beenden; auch regt Clemens die Einstellung von Hilfskräften an. Selbst darauf geht Michelagniolo ein, man bemerkt, wie er abermals langsam seinem Werke abstirbt. Fra Giovan Angelo Montorsoli, Raffaello da Montelupo und Niccolo

Tribolo kommen unter seine Leitung. Am meisten vertraut er der Geschicklichkeit des Mönches und läßt ihn die beiden Herzogsstatuen vollenden. Für das noch ganz unfertige Doppelgrab der Magnifici wird dem Montorsoli die Oberleitung übertragen. Tribolo, der nach Modellen des Meisters einen jubilierenden Himmel und eine weinende Erde für die Blendnischen neben dem duca Giuliano arbeiten soll, kann, von der Quartana geplagt, nicht zu Ende kommen.

Noch immer hielt Michelagniolo die Kapelle ängstlich verschlossen. Nur ausnahmsweise ließ Figiovanni, damals Vorsteher der Opera di S. Lorenzo, dem die Schlüssel zur Sakristei anvertraut waren, jemanden hinein. Selbst hochgestellte Personen mußten sich auf sonderbare Weise Zutritt verschaffen. Als im August 1532 Don Pietro di Toledo, der Vizekönig von Neapel, die „opere sante delle fiure" zu sehen begehrt, bleibt ihm nichts übrig, als durch die Fenster der Werkstatt, eben jenes Raumes neben der Sakristei, wo die unvollendete Madonna stand, einzusteigen.

Michelagniolo war zurzeit auf dem Wege nach Rom. Vielerlei zog ihn jetzt dorthin, das neue Stadium, in das, seit 1532, das Juliusdenkmal getreten war, die seiner Gesundheit zuträglichere milde Luft und nicht zum wenigsten ein sich bildender Kreis jüngerer und älterer Freunde, denen das geprüfte Herz in fast schwärmerischer Leidenschaft sich zuneigte. Von diesem Kreise, in dessen Mittelpunkt zuerst Tommaso Cavalieri stand und dem später Vittoria Colonna angehörte, ging die große innere Wandlung aus, die in den Werken des Alters ergreifend zum Durchbruch kommt: die Aussöhnung des Platonikers mit dem gläubigen Christen. Schließlich schnitt ihm die Furcht vor dem Schreckensregiment des Herzogs Alessandro jeden Gedanken an Rückkehr ab. Er fühlte, daß nach seiner politischen Vergangenheit seines sicheren Bleibens in Florenz nicht mehr wäre.

Das Ende des unseligen Pontifikates Clemens' VII., der am 25. September 1534 starb, besiegelte das Schicksal der Medicikapelle. Zwei Tage vorher war Michelagniolo in Rom eingetroffen, das er nun nicht mehr bis zu seinem Tode verlassen sollte. Mit dem Papste war die letzte und schließlich einzige Gewalt zusammengebrochen, die ihn an das innerlich überlebte Werk noch gebunden hatte. Nachdem er im Sommer 1534 seinen einundneunzigjährigen Vater begraben hatte, hielten ihn auch Familienbande nicht mehr in der gedemütigten Heimat zurück.

Und ſo iſt denn die Medicikapelle als ein großer Torſo liegen geblieben. Als Kaiſer Karl V. Anfang Mai 1536 auf der Reiſe von Rom zu ſeinen Truppen an der Grenze des Mailändiſchen, den Fuß beinah ſchon im Steigbügel, das geprieſene Werk beſichtigte, waren nur die Herzogsgräber und auch dieſe nicht ganz vollendet zu ſehen; die Steinſärge ſcheinen noch gefehlt zu haben, die Tageszeiten lagen auf proviſoriſchen Sockeln. Auch die Ermordung des duca Aleſſandro in der Epiphaniasnacht 1537 gab nicht Veranlaſſung, die Kapelle praktiſch in Gebrauch zu nehmen. Die Exequien fanden in der Kirche S. Lorenzo, die Beiſetzung im gemeinſamen Familiengrabe ſtatt.

Jahre noch gehen darüber hin, ehe die Kapelle dem allgemeinen Zutritt offen ſteht; endlich um 1545 iſt es ſoweit. Sonette feiern das Werk und ſeinen Schöpfer, Fremde kommen und ſtaunen an. Damals dichtete Michelagniolo als Antwort auf das Epigramm, das Giovanni Strozzi der Nacht widmete, jenen wuchtigen Vierzeiler, der zu einer längſt aufgegebenen politiſchen Deutung des Grabmälerſchmuckes verführt hat. Die Statue ſelbſt wehrt ab und ſpricht:

Lieb iſt der Schlaf mir, Stein zu ſein noch lieber,
Solang wir tief in Schmach und Schande ſtecken,
Taub ſein und blind, fühllos in jeder Fiber
Mein höchſtes Glück! Sprich leis drum! Nur nicht wecken!

Nach dem ſchon von Clemens VII. eingehend geregelten Totenkult wurde in der Sakriſtei, die den Titel Della Resurezzione di Nostro Signore führte, fleißig Meſſe geleſen und der Pſalter geſungen. Zu jeder Stunde des Tages wie der Nacht beteten zwei Prieſter auf den Knien zu Gott für die in den Grabmälern Beigeſetzten. Alle zwei Stunden wurden ſie abgelöſt. Die einzigen Unterbrechungen boten die Hauptmeſſe und die Veſper. Aber die Prieſter achteten wenig auf die Erhaltung der Kunſtwerke. Weihrauch, Kerzenqualm und Staub gilbten allmählich das ſtrahlende Weiß und lagerten ſich auf den Skulpturen ab. Schließlich wandte ſich die Accademia del diſegno 1562 durch ihren Sekretär Don Vincenzio Borghini an ihren Stifter und Gönner, den Großherzog Coſimo, um dem verderblichen Treiben Einhalt zu gebieten. Vaſari, dem die Vollendung des Werkes von je am Herzen gelegen hatte, unterbreitete ausführliche Vorſchläge, die ſich bis auf die Ausmalung der hohen Seitenwände erſtreckten. Vom Großherzog ermuntert, wandte er ſich brieflich an den uralten Meiſter

in Rom mit der Bitte um genaue Angaben über das Fehlende. Wie Montorsoli, so schrieb er ihm, Feuer und Flamme für den Gedanken sei, so würden auch die erlesensten Mitglieder der Akademie, Cellini, Ammanati, Vincenzio de Rossi, Giambologna und viele andere ihre beste Kraft daransetzen, „di non lassar imperfetta la più rara opera che sia stata mai fatta fra i mortali." Da sei keiner unter ihnen, der dieser Sakristei nicht sein ganzes Wissen verdanke. Aber der Alte in Rom war längst der Welt und seinem Werk entfremdet, nichts war von ihm herauszubekommen, nicht einmal mehr ein müdes Kopfnicken.

Alles blieb beim alten. Nur der Altar mit den beiden Marmorleuchtern wurde noch aufgestellt und von Pius V. mit einem Ablaßprivileg für den amtierenden Priester bedacht. Um ihn herum und weiter am Boden und an den Wänden häuften sich im Laufe der Zeiten Urnen und Holzsärge mit den sterblichen Resten der Großherzöge Toskanas und ihrer Blutsverwandten. Die Sakristei führte mit immer größerem Recht den Namen der Capella de' principi oder dei depositi. Erst die Vollendung der schon von Cosimo I. geplanten, mit Bronzestatuen und kostbarem Gestein überladenen Fürstengruft, deren Kuppel, hinter dem Chor von S. Lorenzo aufragend, in der Silhouette der Stadt mit der des Domes wetteifert, schuf endgültigen Wandel. Die Särge und Urnen wanderten ab in die Gewölbe dieses neuen Mausoleums, und unter Großherzog Ferdinand III. wurde, nach 1791, die Medicikapelle in den Zustand versetzt, in dem man sie jetzt sieht.

Wie die Sixtinische Decke Michelagniolos malerisches Schaffen krönt, so ist die Medicikapelle Michelagniolos größte bildhauerische Leistung. An der Decke der Sixtina braust in Lebensfluten, im Tatensturm die hinreißende Kraft der Jugend; in der feierlichen Stille der Lorenzosakristei spricht der gereifte Meister seine letzten und tiefsten Worte. Dort wird mit dem verwegensten Einsatz um den Ruhm des Namens gewürfelt — hier mit unbeirrtem Blick das Schicksal der Skulptur auf Jahrhunderte hinaus entschieden.

Viertes Kapitel

Die Freunde und der Dichter

Ich weine, mich verzehrt der Liebe Brand
Und nährt mein Herz! O süßes Schicksal du!

Fragment eines Sonettes
von Michelagniolo

Im Andenken vieler lebt Michelagniolo als der große Einsame und Ungesellige, und nicht wenige sind geneigt, wie einst der schmähsüchtige Pietro Aretino, diese Zurückgezogenheit als freiwillig, als gewollt anzusehen. Sie gilt ihnen als Dünkel und Hochmut: der „divino“ habe das profanum vulgus seines Umgangs nicht gewürdigt.

Gewiß hat Michelagniolo die Einsamkeit geliebt und in ihr gewohnt, aber nicht aus Geringschätzung der Leute, sondern hineingetrieben von seiner Kunst. Denn „die Kunst heischt Nachdenken, Einsamkeit und Gemächlichkeit und kann Zerstreuungen nicht vertragen“. Francesco d'Olanda gegenüber hat sich der Meister selbst gelegentlich über die Lügenmärchen beklagt, die man von berühmten Malern geflissentlich verbreite. „Mitnichten sind tüchtige Maler aus Stolz unzugänglich, sondern entweder, weil sie wenige finden, die Sinn und Verständnis für die Malerei haben, oder weil sie durch das eitle Geschwätz von Müßiggängern ihren Geist von den hohen Gedanken, von denen sie beständig erfüllt sind, nicht abgelenkt und zu alltäglichen Dingen herabgezogen wissen wollen.“

Freilich, je älter er wurde, je enger zog er die Kreise um sich, je wählerischer wurde er in seinem Umgang. Nicht nur, daß der wachsende Ruhm ihn absonderte, oder daß er der fixen Idee seiner altadligen Herkunft dies Opfer brachte, — mehr noch zwang ihn die Höhe seiner eigenen geistigen Kultur zur Zurückhaltung. Obwohl ohne das gelehrte Wissen seiner Zeit, hatte er von Jugend auf in dem Dunstkreis der höchst entwickelten Geistigkeit sich bewegt. Der mächtige Bildungsdrang seines Geistes ließ ihn instinktiv die Nähe jener Höhenmenschen suchen, in denen die Renaissance kulminierte. Dabei verfiel er in den Fehler der Ungelehrten, das reich ausgestattete Wissen der andern zu überschätzen. Seine Phantasie, die nur großes Maß kannte, täuschte ihn leicht und veranlaßte ihn manches Mal, sich selbst den Platz zu weit unten an der Tafel des Lebens anzuweisen. Es hängt dies mit einer nicht gewöhnlichen Timidität zusammen, „il che però“, wie jener Gesandte über Clemens VII. urteilte, „parmi avere trovato comunemente in la natura fiorentina“. Ihr aber stand in seiner Natur ein Stolz entgegen, der die Demütigung von andern nicht litt.

In der Leidenschaft seiner Jugend ließ er sich dann leicht zu offener Rebellion gegen Gönner und Freunde hinreißen. Als er sich mit den Jahren klärte, blieb ein Bodensatz herber Ironie, deren Bitterkeit er selbst mehr empfand als der, gegen den sie gerichtet war. Gerade im Verkehr mit solchen, denen er Hoheitsrechte eingeräumt hatte, war er argwöhnisch und Einflüsterungen zugänglich. Noch wenige Jahre vor des Meisters Tode mußte einer seiner erprobtesten Freunde klagen: „aber Ihr glaubt zu leicht, wenn Ihr am wenigsten glauben solltet". Fast alle Freundschaftsverhältnisse, die Michelagniolo mit hochstehenden, feingebildeten Männern und Jünglingen eingegangen ist, haben solche Trübungen erfahren. Sie waren unvermeidlich, weil sie in den Widersprüchen seines Charakters begründet lagen.

Am freisten und ungebundensten fühlte er sich in dem Kreise unberühmter, weder durch Geburt noch Stellung ausgezeichneter Landsmänner, die seine Tischgenossen waren. Ihre einfachen Gastmähler suchte er gern auf, manchmal in der ausgesprochenen Absicht, um „aus meiner Melancholie oder vielmehr schon Narrheit ein wenig herauszukommen". Das leichte Geplauder half ihm am schnellsten über sich selbst hinweg; die mit unterlaufenden, nur den Eingeweihten ganz verständlichen volkstümlichen Redensarten frischten ihn in ihrer Derbheit an wie die scharfe Luft seiner Florentiner Heimat. In dem allgemeinen Wohlbehagen wachte sein Humor auf und verführte den sonst so Ernsten zu allerhand Possenspielen. Auch Michelagniolos Humor liebt das Schwere und Wuchtige. Er hat, wofür seine burlesken Reime und manche Anekdote Zeugnis ablegen, einen plebejischen Anstrich. Schon bei Lorenzo Medici und den Seinen war der Schwank im Gewande der niederen Volksklassen erschienen und führte eine grobe Proletariersprache im Mund. Wie Leonardo da Vinci sich an den Roheiten von betrunkenen Bauern, Machiavelli an den Zoten von Rüpeln aufs innigste ergötzen konnte, so fand auch Michelagniolo seinen Spaß im Verkehr mit allerhand Tölpeln, denen er im Notfall eher gefällig sein konnte als dem König von Frankreich.

Es mag auffallen, daß zu Zeiten die größere Zahl der vertrauten Freunde Michelagniolos bescheidene, durch keine sonderlichen Anlagen ausgezeichnete Durchschnittsmenschen waren, die seine eigene Überlegenheit rückhaltlos anerkannten. Es ist dies aber die bekannte Umgebung, in der die großen Künstler sich stets am wohlsten gefühlt haben. Nichts liegt

ihnen ferner als das tyrannische Lustgefühl der Kleinen, die am Wirtshaustische den großen Mann spielen wollen. Wie seinesgleichen immer, suchte auch Michelagniolo bei diesen Vertrauten ein Selbstvergessen, eine Ablenkung von sich, die Glätte des Binnenwassers, nachdem ihn der Sturm auf eigenen Meeren lange genug umhergetrieben. Weder zwang er sie zu einem Dienste, noch nutzte er sie aus. Sie vielmehr waren glücklich, ihm auf ihre Weise durch Gefälligkeiten ihre Verehrung und Liebe kundzutun. Ganz unbewußt wurde ihre Hilfe beansprucht, ganz natürlich, gleichsam in Erwiderung eines Vertrauens gewährt. Der Einblick in die menschlichen Drangsale des Freundes brachte eine Annäherung des Standpunktes hervor, auf dem sich wahre Vertraulichkeit erst entwickeln konnte. Zugleich aber schätzte man nun erst von dem gemeinsamen Wurzelstande aus die Höhe, um die er sie alle überragte. Und so artete diese Vertraulichkeit nie zur Indiskretion aus. Dauerhafter und ungetrübter haben sich in Michelagniolos Leben wenige Verhältnisse bewährt als die Beziehungen zu jenen treuen Trabanten, deren bescheidenen Glanz erst die neueste Forschung mit ihren geschärften Ferngläsern wahrgenommen hat.

Noch ein zweites typisches Merkmal trägt der Freundeskreis des Meisters an sich: die verschwindend kleine Zahl von Berufsgenossen, die er umfaßt. Zwar hat Vasari in seiner Lebensbeschreibung mit großem Pomp den Ruhm eines vertrauten Freundes sich angemaßt und mit etlichen Briefen und Versen des Meisters den Beweis dafür zu erbringen gesucht. Aber an den alten Michelagniolo kam überhaupt niemand mehr recht heran. Es war nicht gar so schwer, ein Sonett oder ein paar Briefe von dem Greise zu erlangen, wenn man nur die Stunde abwarten konnte, in der ihn die Milde des müden Alters überkam. Sein Herz indessen hat er weder Vasari, noch Daniele da Volterra, noch einem jener jüngeren Künstler, denen er gelegentlich überartigen Beifall spendete, mehr geöffnet. In jüngeren Jahren, als noch die Leidenschaft des Urteils ihn mit fortreißen konnte, hat er nur dreien seiner engeren Fachgenossen freundschaftlich nahegestanden.

Bis in den Garten von S. Marco gehen Michelagniolos Beziehungen zu Francesco Granacci und zu Giuliano Bugiardini zurück. In der Künstlergeschichte der Renaissance hat beider Namen nur einen schwachen Klang. Granacci durchbrach niemals die Tradition seines Lehrers

Ghirlandaio; sein Bestes soll er in Dekorationen geleistet haben, die, für den Augenblick geschaffen, mit dem Augenblick auch wieder verschwunden sind. Bugiardini schloß sich der jungflorentinischen Malerschule an, die in Fra Bartolommeo ihr Haupt erblickte. Seine Kunst, die sich vornehmlich an Madonnendarstellungen erprobte, zeigt große Glätte der Form bei sentimentaler Gemütsgrundlage. Michelagniolo, wiewohl er „mehr aus natürlicher Güte als infolge einer hohen Meinung, die er von sich selbst gehabt, immer und ohne Ausnahme alle gelobt hat", täuschte sich doch keineswegs über die bescheidene künstlerische Begabung dieser Freunde. Er half ihnen in der Not aus mit Zeichnungen und Korrekturen. Ihre Hilfe hat er nie beansprucht. Beide waren mit einer Blindheit für ihre künstlerischen Schwächen vom Schicksal begnadet, wie sie sonst nur den geborenen Dilettanten auszeichnet. Zugleich aber fielen sie nicht durch Anmaßung und Selbstüberhebung lästig. In ihrem guten Herzen fanden Eifersucht und Neid keine Stätte. Sie lebten zufrieden mit dem, was sie hatten, und sahen nicht mit scheelen Augen auf den Besitz anderer. Gerade diese Charaktereigenschaften gründeten und stützten die langjährige Freundschaft mit Michelagniolo. Der schwerblütige Meister, der so tief an sich selbst und am Leben litt, fand in diesen beiden epikureischen Freunden die genauesten Gegenspiele der eigenen Natur. Ihre heitere Lebenskunst erquickte ihn zuzeiten, und an ihrer künstlerischen Selbstgenügsamkeit übte er eine freundschaftlich-ergötzliche Rache, die den Betroffenen in ihrer Harmlosigkeit nicht einmal zum Bewußtsein kam.

Das Beispiel eines heiteren Lebensgenusses hätte auch im Umgang mit dem weitaus bedeutenderen Maler Sebastiano del Piombo das so oft verdüsterte Gemüt des Meisters entlasten können. Aus seiner Heimat Venedig hatte Sebastiano einen behäbigen Humor mitgebracht, den die breiten Zischlaute der venezianischen Mundart noch in seiner Wirkung steigerten. Aber es lebte auch ein Stück von Streber in ihm, der, soweit es ging, die andern für seine Zwecke einspannte, und dieser wohlberechnende Egoismus ließ von seiten Michelagniolos eine ganz sich erschließende Vertrautheit nicht aufkommen. Vielmehr erkannte auch Michelagniolo in dem schlauen Venezianer, der bald mit allen Fühlung zu nehmen verstand, einen geeigneten Mittler in seiner geschäftlichen Unbeholfenheit, den er sich warmhalten mußte. So beruhte das durch eine stattliche Reihe

von Briefen dokumentierte Freundschaftsverhältnis beiderseits auf unverkennbarer Gegenseitigkeit der Interessen. Michelagniolos Abneigung gegen Raffael und seinen überhand nehmenden Einfluß nutzte Sebastiano aus, indem er erst, von Michelagniolo wirksam unterstützt, sich in den Wettstreit mit Raffael wagte und dann die Erbschaft des früh verstorbenen Gegners anzutreten versuchte. Michelagniolo gab ihm Entwürfe und zeichnete ihm Kartons, die Sebastiano figurengetreu verwenden konnte. Dafür lieh ihm Sebastiano seine Hilfe als Mittelsperson zwischen den um das Juliusgrab streitenden Parteien.

Diese Angelegenheit füllt den größten Teil jener siebenunddreißig Briefe, die von Sebastiano sich im Buonarrotiarchiv vorgefunden haben. Es sind die ausführlichsten und frischesten, die Michelagniolo von irgendeinem seiner Freunde je bekommen hat. In unbeirrbarer Munterkeit laufen die Gedanken auf allen graden und krummen Wegen, die jene fatale Angelegenheit einschlug; immer suchen sie den mißtrauischen und furchtsamen Empfänger von seinem Argwohn zu befreien, heiter zu stimmen, bei guter Laune zu erhalten. Die Dinge nicht zu ernst nehmen! ist aller Weisheit Schluß. Und wie gut kannte Sebastiano seinen Michelagniolo, den Michelagniolo, der die Mediceergräber meißelte! Mit welch gesundem Menschenverstand sah er in das Labyrinth dieser Brust! „Denkt doch, daß Ihr keinen andern Feind habt als Euch selbst." „Tut mir die einzige Liebe und fahrt nicht gleich bei jeder Kleinigkeit auf, sondern erinnert Euch, daß die Adler über alles Fliegengeschmeiß erhaben sind." „Es ist ja nichts nötig als ein Schnippchen, um alles zu erlangen."

So lächelnde Lebensweisheit stand Sebastiano wohl an. Mit solchen Grundsätzen gelangte er zu dem bequemen Lebensgenuß, den er ersehnte. Als er endlich die Sinekure des piombatore erhielt, mit der die Ablegung der Mönchsgelübde verbunden war, nahm er nicht den mindesten Anstoß an dem munteren Söhnchen, das er ehedem wohlgemut ins Leben gesetzt und bei dem Michelagniolo Patenstelle vertreten hatte. Aber eine solche Natur paßte auf die Dauer doch besser zu dem Burleskendichter Berni als zu dem Schöpfer der Mediciallegorien.

Den Briefen Sebastianos stehen nur wenige Antworten Michelagniolos entgegen; wohl möglich, daß die Mehrzahl zugrunde gegangen ist. Aber bei den erhaltenen wiegt ein Ton von Geschäftsmäßigkeit vor, der keinen Zweifel über den Wärmegrad der Freundschaftsempfindung Michelagniolos

duldet. Und daß aus den letzten dreizehn Jahren, die beide gemeinsam in Rom verlebten, nur eine freilich sonst nicht gesicherte Nachricht Vasaris überliefert ist, nach der diese Freundschaft sich in Haß „fin alla morte“ verkehrt habe, stützt die Annahme eines Bruches. In dem allzu starken Gegensatz der sybaritischen zur asketischen Natur läge er wohl begründet, nachdem der neutrale Boden der gemeinsamen Interessen versunken war.

Sebastiano war Mitglied einer Tischgenossenschaft, die sich in den ersten Jahren des Pontifikates Leos X. in Rom um Michelagniolo zusammengefunden hatte. Vielleicht waren diese Jahre, 1513–1516, die glücklichste Zeit im Leben des Meisters. Die Sixtinische Decke war vollendet, und der Künstler trat mit ungeheurem Ruhm aus der tiefen Einsamkeit hervor, in die das Werk ihn mehr und mehr gezogen hatte. Ein neuer Vertrag mit den Erben des Papstes Julius lag unterzeichnet vor ihm und ließ ihn hoffen, das lang beiseite geschobene Denkmal mit reicheren Mitteln und in erweiterter Form auszuführen. Die Marmorarbeit (der Moses und die beiden Gefangenen) ging gut von der Hand. Da mag denn auch im Freundeskreise eine gewisse Aufgeräumtheit gewaltet haben.

Aus Briefen lernen wir die Genossen dieser Jahre kennen. Und wieder sehen wir, wie sich Michelagniolos Neigung einem unbedeutenden, aber bescheidenen und herzensguten Manne zuwendet. Es war sein Landsmann Leonardo Sellaio, der als Beamter in Rom an der Bank der Borgherini angestellt war. Durch ihn wurde der Abwesende über alle Vorkommnisse in Rom auf dem Laufenden gehalten, und immer war es Leonardos höchste Sorge, dem Freunde die trüben und drückenden Gedanken zu verreden. Als Michelagniolo 1517 seinen Wohnsitz nach Florenz zurückverlegte, vertraute er Leonardo Sellaio die Obhut über Haus und Garten an. Und wie verwaltete Leonardo diese teure Hinterlassenschaft! Da ist kaum einer seiner Briefe, der nicht von Haus und Garten zu erzählen wüßte: wie alles in Ordnung sei, wie er das Gärtchen habe säubern und richten lassen und wie er nun seine Freude an den Bohnen, Erbsen und dem Salat habe.

Neben diesem Leonardo treten die andern des Kreises, die noch genannt werden, zurück; nur Bartolommeo Angiolini, der später den wahrscheinlich um 1526 verstorbenen Leonardo in der Fürsorge für Haus und Werk-

ſtatt ablöſte, ſcheint bei verwandtem Gemüt die beſondere Zuneigung Michelagniolos beſeſſen zu haben. Endlich gehörte zur Runde auch der Schatzmeiſter des Kardinals Giulio, Domenico Buoninſegni. Die Rolle, die er in dieſem Kreiſe ſpielte, iſt nicht ganz frei von Zweideutigkeit. Ihm lag das ſaure Amt ob, zwiſchen ſeinem Herrn und Michelagniolo das Geſchäftliche zu vermitteln. Dabei entwickelte er eine Diplomatie, die dem immer um ein klares Ja oder Nein drängenden Michelagniolo widerſtand. Mag ſein, daß Buoninſegni herzliche Verehrung und Freundſchaft für Michelagniolo empfand, aber er blieb doch ſo weit Egoiſt, daß er die Sicherheit ſeiner Stellung beim Kardinal unbedingt der freundſchaftlichen Uneigennützigkeit voranſetzte.

Mit Michelagniolos endgültigem Fortzug von Rom verwaiſte dieſer Kreis, ohne ſich indeſſen aufzulöſen. Erſt im Sommer 1522 hören wir von dem Erſatz, den der Meiſter in Florenz gefunden. Die wichtigſte und greifbarſte Perſönlichkeit unter dieſen neuen Freunden iſt Giovanfrancesco Fattucci, Kanonikus von S. Maria del Fiore. Bei ſeinen häufigen Anweſenheiten in Rom führte dieſer Prieſter mit Geduld und Umſicht die ſchwierigen Verhandlungen zwiſchen der Kurie und dem Künſtler in der Angelegenheit der Medicigräber. „Da Ihr auf Wunſch des Papſtes mein Prokurator ſeid", ſo richtete Michelagniolo an ihn jenen berühmten, in zwei Faſſungen vorhandenen Brief vom Januar 1524, der eingehend Bericht über des Künſtlers Verhältnis zu Julius II., ſeine Berufung nach Rom, über die Sixtiniſche Decke und das Juliusgrab erſtattet. Mit ſo ausführlichem Material ausgerüſtet, ſollte der Freund Michelagniolos Sache mit allem Nachdruck vor dem Papſte führen. Aber Michelagniolos Vertrauen zu Fattucci erſtreckte ſich auch über Intimes aus dem Seelenleben des Meiſters. Fattucci iſt einer der erſten, dem Michelagniolo etwas von ſeinen Gedichten gezeigt hat. Und noch in ſpäteren Jahren wandern Blätter mit Gedichten von Rom nach Florenz. „Da ich dieſer Tage", ſchreibt Michelagniolo 1549 an den alten Freund, „zu Hauſe ſehr eifrig mit Ordnung meiner Sachen beſchäftigt war, fand ich eine große Menge von jenen Dingen („frascherie"), wie ich ſie Euch ſonſt wohl zu ſchicken pflegte. Ich ſchicke Euch vier davon, die ich aber vielleicht früher ſchon einmal geſandt habe." Sie alterten in ungetrübter Freundſchaft zuſammen, und immer wieder gab es kleine Anliegen, die

den brieflichen Verkehr aufs neue anregten. Bald sollte Fattucci Michelagniolos Dank an Benedetto Varchi für eine kunstästhetische Abhandlung übermitteln, bald fragte ihn der Alte über den Neffen Leonardo aus, den einzigen, der von der Familie noch am Leben war. Aber in den langen Jahren war ihnen der heiter-burschikose Ton der ersten Freundschaft etwas abhanden gekommen; wenn auch die Gesinnung dieselbe war, so hieß es doch nicht mehr: „wißt, daß ich für alle empfangenen Wohltaten Euch mehr Dank schulde als — wie man in Florenz sagt — die Kruzifixe von S. Maria del Fiore dem Schuster Noca."

Neben dem Priester genoß Giovanni di Baldassarre Michelagniolos freundschaftlichen Umgang. Seines Zeichens Goldschmied, ist er unter dem Namen Piloto bekannt. Für Michelagniolo arbeitete er die Kugel auf der Laterne der Medicikapelle. In hohem Maße besaß er die Scharfzüngigkeit der Florentiner, und sein Tod, 1536, wird auf die Rache eines verhöhnten jungen Mannes zurückgeführt. Er gehörte zu den wenigen erprobten Freunden, die Michelagniolo auf der Flucht nach Venedig während der Belagerung von Florenz begleiteten. Manchmal war mit ihnen auch der knapp fünfundzwanzigjährige Cellini. In den heißen, sternenhellen Sommernächten sah man sie dann zu dritt, wie sie den Spuren des jungen Luigi Pulci nachgingen, der sich mit seinen Improvisationen auf den Gassen hören ließ.

Schließlich taucht in diesen Jahren die Gestalt eines jungen Florentiner Edelmannes, Gherardo Perini, auf, an den Michelagniolo einen im Ton merkwürdig gezierten Brief gerichtet hat, aus dem hervorgeht, daß dieser „prudente giovane" ein besonderer Liebling aller in diesem Kreise gewesen ist. In der Unterschrift nennt sich Michelagniolo seinen „treuesten und armen Freund" und setzt an die Stelle seines Namens einen geflügelten Engelskopf. Auch Vasari erwähnt den jungen Mann mit dem Zusatz, der Meister habe ihm „drei Blätter, auf denen Köpfe in schwarzer Kreide göttlich schön von ihm gezeichnet sind", zum Geschenk gemacht. In dem Schmähbrief, den der in seinen künstlerischen Erpressungsversuchen enttäuschte Aretino 1545 an Michelagniolo richtete, wird mit hämischer Betonung auf diesen Gherardo hingewiesen und die Parallele zwischen ihm und Tommaso Cavalieri gezogen. So niederträchtig der venezianische Pamphletenschreiber in seiner Verdächtigung war, so genau traf es seine spitzige Feder, als sie in einem Zuge den Namen Cavalieri neben Perini

setzte. Sind die Beziehungen Michelagniolos zu jenem klargestellt, so verschlägt es wenig, daß wir von den andern kaum etwas wissen. Denn Tommaso Cavalieri ist der Typ der schönen, edelgeborenen und feingebildeten Jünglinge, um deren Neigung und Freundschaft Michelagniolo sich wie ein Liebender bemüht hat.

Es wurde schon gesagt, daß Michelagniolo von Jugend auf heimisch war in Platons Gedankenkreisen. Kein Wunder daher, wenn auch sein Liebesempfinden im Zeichen platonischen Idealismus steht. Theoretisch dargestellt finden wir es in der kleinen apologetischen Schrift, darin Lorenzo il magnifico sich gegen den Vorwurf verteidigt, „d'avere scritto d'amore". Die Liebe ist, nach Lorenzo, ein Hunger nach Schönheit, ein „appetito di bellezza". Aber diese Schönheit darf nicht nur im Äußern vorhanden sein und gesucht werden; sie muß auch als eine geistige Vollkommenheit hinter dem schönen Schein stehen. Sie verlangt Ausschließlichkeit und Beständigkeit und sie führt, als Lohn, zur Vollkommenheit. Denn „wer eine der Erkenntnis geneigte Person liebt und ihr auf jede nur mögliche Weise zu gefallen wünscht, muß notwendig in allen seinen Handlungen sich Würde zu geben und unter den andern sich auszuzeichnen versuchen, indem er tugendhaftes Tun erstrebt, um sich, soviel er nur kann, jener über alles Würdigsten ganz würdig zu machen". Die wahre Liebe ist ewig und unvergänglich. Gebrechlichkeit oder Alter, alles, was sonst die Schönheit beraubt und entfärbt, sinkt machtlos dahin; „es bleiben alle jene anderen Bedingungen, die dem Sinn und der Seele nicht weniger angenehm sind, wie die Schönheit den Augen".

Dieser Theorie tritt Michelagniolos Freundschaft mit Tommaso Cavalieri wie ein Schulbeispiel zur Seite. Sie hat, wie des Meisters Kunst, antiken Beigeschmack und erinnert auch in der Verkennnis, die sie gefunden, an die Beziehungen des alten Sokrates zu dem schönen Alkibiades. Ihr ethischer Gehalt nimmt, wie alles bei Michelagniolo, pathetischen Ausdruck an. Was ihn entflammte und woran er litt, was ihn „emportrug hoch zur Himmelssphäre und ihn in Banden schlug, wehrlos, besiegt, prigion d'un cavalier armato" — mit immer andern Worten, teils sich hervorwühlend in leidenschaftlicher Sehnsucht, teils getragen in der Erhabenheit des Schmerzes und der Resignation, steht es in dem viele Nummern umfassenden Canzoniere, den wir jetzt mit Sicher-

heit auf dieſe Freundſchaft beziehen können. Nur ein kleiner Teil dieſer Dichtungen iſt an die Adreſſe gelangt, für die er beſtimmt war. Das meiſte blieb Monolog, wie man im Alter zu Selbſtgeſprächen ſeine Zuflucht nimmt. Um ſo bewegender iſt die Schamhaftigkeit dieſer Ergüſſe, deren oft tief verhüllte Worte noch heute Meinungsverſchiedenheiten über Sinn und Beziehung des Ganzen zulaſſen. Warum iſt der Inhalt dieſer Monologe viel weniger Entzückung und Entrücktheit als Melancholie und bittre Klage?

In einem jener Sonette, die beſonders zahlreich unter dem erſten Eindruck der neuen Freundſchaft entſtanden ſind, wägt Michelagniolo ſein Los, das ihm dies Glück, dieſe Verjüngung ſeines Selbſt erſt „nell' ultima vecchiezza" beſchieden habe. Aus der Klage darüber erhebt er ſich wie zu feurigem Dankgebete:

Hätt' ich dich auch geſchaut in früher Jugend,
Nicht könnteſt du, wie heut' ſolch Heil gewähren,
Denn jetzt erſt mit von dir verlieh'nen Schwingen
Im Flug gleich ſchnell ſchweb' nach ich deiner Tugend.

Man muß ſich die Enttäuſchungen des einſam Gealterten, den Schmerz um den Verluſt des Vaterlandes, als den er den Fall von Florenz empfand, die Qualen dieſes düſterſten Jahrzehntes ſeines Lebens, das hinter ihm lag, vergegenwärtigen, dazu das Ungeſtüm ſeines Temperamentes in den Erregungen der Leidenſchaft, um zu ermeſſen, was ihm das Göttergeſchenk dieſer Freundſchaft bedeutete. Es gab ſeinem Leben neuen Inhalt; das Anſchauen jener vollkommenen Harmonie und Schönheit, die ſich im Weſen dieſes Jünglings zu ſpiegeln ſchienen, verjüngte ihn, beflügelte ſein Denken, durchglühte ihn wie eine neue Kraft. Nichts weniger als eine völlige Seelengemeinſchaft erſtrebte er, durch die er Frieden und die Veredelung ſeiner ſelbſt geſichert wähnte. In ſeinem Werben darum brennt eine Glut, die uns ſeltſam, ja naturwidrig anmutet. Wie ſeine Figuren, die er bisher gebildet, erſchreckt er auch durch den „Stil" ſeines Liebens, durch dieſe Unterwerfung des ganzen Menſchen unter eine einzige Empfindung. Mit Augen voller Argwohn betrachtet er das unerhoffte Glück, und in der Furcht, es zu verlieren, umſtellt er es mit ſeinen höchſten Anſprüchen. Dabei erträgt es ſein Stolz nicht, nur der Empfangende zu ſein. Er will ſelbſt geben, ſich verſchwenden, dem Freunde ſich unentbehrlich machen. Aber um die Gunſt, die das Schickſal ſo oft wahllos aus-

ſtreut, ſieht er ſich betrogen. In den Augenblicken ſeiner höchſt geſteigerten Leidenſchaft überfällt ihn das Bewußtſein der eigenen Unanſehnlichkeit: ſein Geſicht entſtellt, ſein Körper verbogen von harter Arbeit, verdorrt von frühem Altern. Und tief verwundet zieht er ſich in ſich zurück, ſo wie die Nacht ſich immer mehr in ihre eigene Schwärze verkriecht:

Ihr ahm' ich nach, die ſelbſt ſich überbietet,
Denn ſtündlich mehrt die Nacht ihr eignes Dunkel,
So mehr' ich meine Schuld, die oft bereute;
Doch wird der Schmerz durch einen Troſt vergütet,
Daß meine Nacht beſtimmt iſt, das Gefunkel
Der Sonne zu erhöhn, die Dein Geleite.

Aus dem eigenen Leide quillt wieder ſchmerzvolles Glück, und das Spiel hebt ſeinen Kreislauf von neuem an.

Wenn auch, wie geſagt, dieſe Ausbrüche der Leidenſchaft das Geheimnis des Meiſters blieben, ſo konnte Tommaſo doch nicht die Gefühle dieſes Mannes, der förmlich um ihn warb, verkennen. Schon der erſte an ihn gerichtete Brief vom 1. Januar 1533 führt eine Sprache von Unterwürfigkeit, die keinen Zweifel läßt, daß Michelagniolo der Suchende war. Es ſpricht für den hellen und klaren Geiſt des Jünglings, daß ihn dieſe an Anbetung grenzende Verehrung nicht benebelte. Seine Antwort auf jenes Schreiben bezeugt, daß auch er in den platoniſch gefärbten Gedankenkreiſen ſeines großen Freundes heimiſch war. Verwöhnt vom Schickſal, nimmt er dies ganz unerwartete Geſchenk mit vornehmer Ruhe hin. Die Zeichnungen, die der Meiſter ihm ſendet, und die auch ihrerſeits deutliche Anſpielungen auf die Art des Verhältniſſes enthalten — Ganymed, Phaetons Sturz, Tityos, dem der Geier das Herz zerfleiſcht — ſind ihm, dem Kenner und Sammler der Antike, eine künſtleriſche Augenweide; man merkt nicht, daß er empfindet, mit ſolcher Gabe Königen und Fürſten vorgezogen zu ſein. Erſt langſam, ſcheint es, iſt er hineingewachſen in das volle Verſtändnis dieſer Freundſchaft. Leider ſind unſere Kenntniſſe lückenhaft. Wir hören nur, daß Cavalieris Fürſprache auf Michelagniolo alles vermochte, daß man an ihn ſich wenden mußte, um von dem Künſtler noch etwas zu erlangen. Wie weit Michelagniolo auf des Freundes künſtleriſche Begabung eingewirkt hat, bleibt ebenfalls im Dunkeln. Die Fortführung der kapitoliniſchen Bauten iſt mehr unter ſeiner Aufſicht als unter eigener baukünſtleriſcher Leitung geſchehen. Sein größtes Ver-

dienst besteht darin, daß er im Verein mit einigen andern Freunden den Meister dazu bewog, ein genaues Modell der Peterskuppel zu hinterlassen.

Die Beziehungen zwischen beiden währten bis ans Ende. Wieviel auch die Jahre von den ersten allmächtigen Eindrücken nahmen, wie sehr sich auch Michelagniolo selbst von der „schönen Erdenhülle", die er als eine Offenbarung Gottes geliebt, im Alter abwandte, es blieben, um die Worte des Philosophen dieser Liebe zu wiederholen, „alle jene andern Bedingungen, die dem Sinn und der Seele nicht weniger angenehm sind, wie die Schönheit den Augen". In der Todesstunde war Cavalieri um Michelagniolo. Die schönen Augen („vostri bei occhi"), mit denen die jetzt halb blinden des Meisters einst so holdes Licht („un dolce lume") gesehen, leuchteten über dem brechenden Blick des Greises:

Nur Himmelsfrieden habe ich erblickt
In deiner Augen Glanz, kein Erdenstreben,
In ihrer reinen Tiefe sah ich leben,
Was liebevoll mein liebend Herz berückt.
Es würde nur, was unser Aug' entzückt,
Die Seele wünschen, wär' ihr nicht gegeben
Gottähnlichkeit! Sie weiß sich zu erheben
Zur Urform, weil sie Flücht'ges nicht beglückt.
Mir scheint, daß Sterbliches in uns nicht stille
Die Sehnsucht nach dem Ew'gen, die uns zwingt,
Bald zu verrauschen unser Erdenkleid.
Die Sinnlichkeit ist zügelloser Wille,
Ein Seelenmord! nur edle Glut beschwingt
Uns hier und mehr noch in der Ewigkeit.

Die Anbetung der schönen Form, wie sie in dem Cavalieri-Kultus zum Ausdruck kommt, befriedigte wohl das metaphysische Bedürfnis in Michelagniolos Seele. Nun in seinem Alter sollte er des Schicksals Gunst zum zweitenmal erfahren und auch in der Unrast seines christlichen Gewissens gestärkt und gestillt werden. Wie Dante an der Hand Beatrices die wachsende Helligkeit des Paradieses durchschreitet, so übernimmt auch in Michelagniolos Leben eine Frau die Führerschaft in den mystischen Bereich der göttlichen Gnade. Diese Frau ist Vittoria Colonna.

In dem Drama dieses Künstlerdaseins tritt sie als die Gegenspielerin zu Messer Tomao auf.

Als sie sich trafen, standen beide bereits am Abstieg des Lebens. Vittoria war eine Matrone nicht weit von den fünfzig entfernt, Michelagniolo über die sechzig hinaus. Schon ihre Abstammung von ältestem römischem Adel hob die Frau weit über den Mann. Dazu kam ihr Ruf von Geist und Frömmigkeit und die Hoheit, mit der sie ihr Frauenschicksal trug. Seit ihr Gatte, der Marchese di Pescara, an der Todeswunde, die er sich vor Pavia geholt hatte, gestorben war, hatte sie den Witwenschleier nicht abgelegt; mit Religion und Dichtkunst suchte sie das große schmerzvolle Ereignis ihres Lebens zu überwinden. In mehr denn hundert Sonetten hat sie den Verlust des Gatten betrauert; sie fügten, 1538 erschienen, ihrem Ruhme auch noch den Preis der großen Dichterin hinzu. Das Leben einer Nonne führend, teils in Rom, teils als Gast bei den frommen Schwestern zu Viterbo, stand Vittoria im Bunde mit jenen vorgeschrittenen Geistern, die von der überheblichen Werkgerechtigkeit weg zu der demütigen Rechtfertigung allein durch den Glauben strebten. Wer sie sah, erhielt den Eindruck unbedingter Ehrfurcht; Gemessenheit und Ernst waren der Ausdruck ihres Wesens. Ihr Bildnis auf einer Medaille — alle andern sind nicht authentisch — läßt Zweifel an ihrer gepriesenen Schönheit aufsteigen. Ihr erster Biograph, Filonico Alicarnasseo, bringt die Höhe ihrer geistigen Kultur sogar mit ihrem Mangel an Schönheit in Zusammenhang: „denn da sie keine große Schönheit besaß, unterrichtete sie sich in der Literatur und erwarb sich Kenntnisse, um sich die unverwesliche Schönheit, die nicht wie alle andere abnimmt, zu sichern".

Michelagniolo hätte kaum gewagt, sich diesem Idealbilde vornehmster Herkunft und geistigster Vollendung zu nahen, wenn die Marchesa ihrerseits ihm nicht die Hand dazu geboten hätte. Es war der natürliche Wunsch der bedeutendsten Frau Italiens, den größten Künstler der Zeit kennen zu lernen. Um 1538 fallen die ersten Beziehungen. Mündlich und schriftlich hat sich der Verkehr fortgesponnen. War die Marchesa in Rom, so kam man Sonntags im Kloster S. Silvestro auf dem Monte Cavallo mit andern Freunden zusammen. Bald saßen sie in der kühlen Sakristei, bald draußen im Garten, an eine Efeuwand gelehnt und unter dem Gespräch hinblickend auf die Stadt, „die anmutig und doch majestä-

tisch mit ihren Denkmälern des Altertums vor uns lag". Zwischen den Abwesenden vermittelten Briefe den Verkehr.

Der Ton dieser Briefe, die beiderseits sich erhalten haben, gibt die wahre Natur dieses Verhältnisses zu erkennen. Man begegnet sich in größter Achtung, der Stil kleidet sich in vornehme Würde. Nirgends ein Überschwang von Empfindung, ein zu starkes oder zu lautes Wort. Michelagniolos Ergebenheit beharrt bei der Anrede „Signiora Marchesa"; Vittoria Colonna fügt allmählich dem „magnifico Messer", dem „unico maestro" wie eine Auszeichnung „et mio singularissimo amico" hinzu. Sie tauschen Geschenke aus. Die Marchesa übersendet Gedichte, gedruckte und handschriftliche, Michelagniolo fertigt für sie Zeichnungen. Der Stoff ihrer Gespräche scheint widergespiegelt in den Gegenständen dieser Zeichnungen: einem Kruzifixus und der Pietà mit dem Motto aus Dante „nicht denkt man daran, wieviel Blut es kostet", Christus und die Samariterin. Für Cavalieri griff der Meister zur antiken Mythologie, für Vittoria Colonna zur Heiligen Schrift.

Dem Kruzifixus, den Michelagniolo ihr darbrachte, waren Verse beigefügt:

Bald auf dem rechten Fuß, bald auf dem linken,
Bald steigend, bald ermüdet zum Versinken,
Hintaumelnd ratlos zwischen Gut und Böse
Such' ich, wer meiner Seele Zweifel löse;
Denn wem Gewölk verhüllt des Himmels Weiten,
Wie können den des Himmels Sterne leiten?
Drum sei mein Herz das unbeschrieb'ne Blatt,
Und was das Deine aus sich selbst gefunden,
O schreib' es nieder! was in allen Stunden
Die Richtschnur sei, nach der es Sehnsucht hat.
Damit im Irrsal dieser Lebenstage
Mir Antwort werde auf des Lebens Frage:
Ob die geringere Gnade einstmals finden,
Die demutvoll sich nahn mit tausend Sünden,
Als die, die stolz auf das, was sie getan,
Im Überfluß der guten Werke nahn?

Das religiöse Problem, das damals das Zeitgewissen zu tiefst aufrührte, stand im Mittelpunkte auch dieses Freundschaftsbundes. Als Vittoria Colonna in Michelagniolos Leben trat, war er mit dem jüngsten Gericht beschäftigt. Leidenschaftlich in den Geist seiner Aufgabe versenkt, rang er mit der Not und den Zweifeln, die seiner eigenen Seele Heil bedrohten. Vittorias fester Glaube, daß Gottes Gnade allmächtig sei bei einem wahrhaft demütigen Herzen, ein stolzes Gemüt dagegen vergeblich auf den „Überfluß der guten Werke" pochen werde, ging ihm wie ein Stern in seiner Finsternis auf. Spät erklang noch einmal das himmlische Lied von der Gnade, dem er andachtsvoll schon in der Jugend gelauscht. Jene „Anweisung zum christlichen Wandel", die Savonarola mit schmerzenden Gliedern kurz vor seiner Hinrichtung im Gefängnis für seinen Kerkermeister auf den Deckel eines Buches geschrieben hatte und die später gedruckt als das Vermächtnis des Mönches verehrt und überall gelesen ward, enthielt ja schon dieselben Gedanken, die ihn jetzt so tief ergriffen. „Der christliche Wandel", hieß es darin, „hängt ganz von der Gnade ab. Daher muß man sich bemühen, diese zu erlangen. Die Prüfung unserer Sünden, das Nachdenken über die Eitelkeit der irdischen Dinge richtet uns auf die Gnade hin. . . . Sie ist ohne Frage ein freiwilliges Geschenk Gottes; aber wenn wir eine starke Verachtung der Welt haben und ein lebendiges Verlangen, uns den geistigen Dingen zuzuwenden, so können wir sagen, daß die Gnade, wenn noch nicht in uns, doch jedenfalls im Anzuge ist. Die Ausdauer aber im guten Leben, in den guten Werken, in der Beichte und in allem, was uns der Gnade näher gebracht hat, ist das wahre und sichere Mittel, sie zu vermehren."

„Die Eitelkeit der irdischen Dinge" – eine „starke Verachtung der Welt" – stand alles, was er als Künstler in Anbetung des schönen Scheins der Dinge geschaffen, nicht im Widerspruch zu dieser Heilslehre? Daß alles Schöne nur der Abglanz des Ewig-Urschönen sei, daß es in des Künstlers Werk für die Ewigkeit fortbestehe, war sein Dogma. Etwas zu schaffen, das vergänglich sei, wie sein Schöpfer, dieser Gedanke hätte ihm alle Kraft und allen Mut genommen. Auch vor der Marchesa bekennt sich Michelagniolo zu diesem seinem Dogma in einem Sonett, das wie ein Nachhall eines ihrer Gespräche anmutet:

Wie kommt es, was wir Alterfahrnen sehen,
O Herrin, daß in Marmor die Gestalten
Sich lebensfrischer als ihr Bildner halten,
Der alternd muß zurück zum Staube gehen?

Der Meister soll vor seinem Werk verwehen;
So wird Natur besiegt vom Künstlerwalten!
Ich weiß, erprobt im herrlichen Gestalten,
Daß Zeit und Tod nicht vor der Kunst bestehen!

So kann ich langes Leben leih'n uns beiden
In Farben oder Stein, wie Dir's behagt;
Wenn gut ich treffe Dein' und meine Züge;

Daß man noch tausend Jahr nach unserm Scheiden
Erkenn', wie schön Du warst, und wie verzagt
Ich war, und nicht als blind mein Lieben rüge.

Nichts lehrt den Einfluß und die Macht der edlen Frau über den Meister besser kennen, als daß es ihr gelang, diesen Stolz des Künstlerherzens zu brechen. Sie erschütterte in ihm den Glauben an die Fortdauer seines Künstlerruhmes, lehrte ihn, auch diesen, der ihm von jeher als Lohn für alle seine Mühe und menschlichen Entbehrungen vorgeleuchtet, zu den nichtigen Eitelkeiten der Welt zu tun. „So groß", heißt es in einem ihrer letzten Briefe, „ist der Ruhm, den Euch Eure künstlerische Trefflichkeit verleiht, daß Ihr wohl niemals geglaubt hättet, er könnte mit der Zeit oder aus einem andern Grunde hinfällig werden, wenn nicht in Euer Herz jene göttliche Erleuchtung gedrungen wäre, die Euch zeigte, wie der Erdenruhm, solange er auch dauern mag, doch seinen zweiten Tod findet." Nicht dem eigenen Ruhme, dem Lobe Gottes solle alles dienen, was der Mensch schaffe, und die Werke aus Künstlerhand seien eine Danksagung für die Güte Gottes, „der Euch durch sie als einzigen Meister geschaffen".

Die Gedichte Michelagniolos, die auf Vittoria Colonna bezüglich sind, lassen diese Umwandlung des Menschen deutlich erkennen.

Kein Menſch, ein Gott im Frauenmund erklingt!
Indem ich auf ihn lauſchte,
Geſchah's, daß ich vertauſchte
Mein ganzes Selbſt, das Nichts mir wiederbringt.
Feſt glaub' ich, es gelingt,
Daß ich, dem Selbſt entronnen
Durch Dich, zu lindern wiſſe, was ich leide.
Dein edler Blick entringt
Mich ſo den nied'ren Wonnen,
Daß, wie den Tod, ich and're Schönheit meide.
O Frau, zum Tag der Freude
Führſt Du die Seelen hin durch Glut und Zähren!
Ach, laß zu mir zurück mich nimmer kehren!

Verſe, wie dies Madrigal, geben den Schlüſſel zum Verſtändnis einer Freundſchaft, die mit der Exaltation ihres poetiſchen Ausdrucks zu Unrecht eine verſpätete Liebesleidenſchaft vorgetäuſcht hat. Wie bei Cavalieri, ſo hat auch bei Vittoria Colonna Michelagniolo die zarteſten und innigſten Beziehungen von Menſch zu Menſch unter der Form der Freundſchaft empfunden, gerade ſo wie man ſie im Altertum empfand.

Sicher iſt Vittorias Einfluß auf Michelagniolo ſo nachhaltig geweſen, weil der Tod ſie ihm zu ſeinem größten Schmerz entrückte. Vittoria Colonna ſtarb 1547. In feierlich weihevollen Klageliedern ſuchte er Troſt und Beruhigung. Ihre heiligen Augen („gli occhi santi") ſchwebten fortan über ſeinem Leben. Drei Jahre ſpäter noch ſchreibt er ſeinem alten Freunde Fattucci nach Florenz die bezeichnenden Worte: „morte mi tolse uno grande amico — der Tod hat mir einen großen Freund entriſſen".

Grade die zahlreichen Gedichte, die dem Verkehr des Meiſters mit Tommaſo Cavalieri und mit Vittoria Colonna ihre Entſtehung verdanken, beweiſen, daß von allen ſeinen Freunden dieſe beiden ſeinem Herzen die nächſten geweſen ſind. Immer ſehen wir Michelagniolo zur Poeſie flüchten, wenn es gilt, die Stürme ſeines Innern zu beſchwören, ſich auseinanderzuſetzen mit dem, was in ihm wühlt, was nach Ausdruck, nach Mitteilſamkeit ringt und doch vor einem fremden Ohr ſeine Scheu nicht überwinden kann. Michelagniolos Gedichte ſind die ganz natürlichen Ergüſſe einer einſamen Natur, die ſich in Selbſtgeſprächen von ihrer inneren

Last befreit. In ihnen liegen seine menschlichen Dokumente vor, Konfessionen, die uns die Geheimnisse dieser Seele enthüllen. Zugleich aber bewahren diese Bekenntnisse durch die poetische Form, unter deren Zwang und Gesetz sie sich begeben, noch einen letzten Schleier zartester Schamhaftigkeit, den ganz zu lüften nur einer wahlverwandten Natur gelingen dürfte. Wie seine Werke, stehen auch seine Gedichte da, „geheimnisvoll offenbar", den mannigfachsten Deutungen zugänglich, in ihrer rauhen Größe unserm modernen Empfinden besonders fern.

Auch in der zeitgenössischen Literatur nehmen sie einen abgesonderten Platz ein. Sie haben nichts gemein mit der Art, wie die Berufsdichter geschaffen haben, sie sind nicht für die Teilnahme der Öffentlichkeit bestimmt, sie zielen nicht ab auf den Beifall des Publikums. Ebensowenig sind sie in gefälliger Vielseitigkeit den Erscheinungen des äußeren Lebens zugewandt, gesättigt von einem reichen Naturempfinden, einer schönen dichterischen Anschaulichkeit voll. Die Rundung der Form und der Schmuck der Sprache, die den Erzeugnissen der Literatur beigegeben werden wie der unerläßliche Stempel handwerklicher Fertigkeit, fehlt diesen ganz und gar unliterarischen Poesien.

Um so höher schätzen wir sie ein als Merkmale einer geistigen Entwicklung, die der künstlerischen parallel geht. Ohne die Kenntnis der Gedichte würde für uns der Mensch hinter dem Künstler verschwinden. Die Gedichte Michelagniolos sind die Korrelate zu seinen künstlerischen Schöpfungen. Sie erklären sie nicht, sie sind nicht als ihr Kommentar verwendbar. Aber sie führen unmittelbar ein in seine geistige Sphäre, sie lehren uns das Temperament kennen, aus dem heraus die unbegreiflichen Werke stammen. Mit den Aufschlüssen, die sie über den inneren Menschen geben, füllen sie die Lücke aus, die seine Briefe lassen. Denn über dem vorwiegend geschäftlichen Inhalt dieser Briefe kommt nur ganz gelegentlich die Natur des Schreibers zum Durchbruch. Den Dichter aber belauschen wir in seiner Einsamkeit, da, wo er am meisten sich selbst gehörte. Wenn wir vor seinen Werken stehen, staunend, atemlos, befangen von einer Größe, für die wir den Maßstab umsonst in uns suchen, — in seinen Gedichten rückt er uns menschlich nahe mit seinen Kämpfen, seinen Leiden, seiner Hilflosigkeit, mit all dem Unzulänglichen, das ihn uns blutsverwandt macht.

Die Anregung, sich poetisch zu betätigen, empfing Michelagniolo in jenem literarisch produktiven Kreise, den Lorenzo de' Medici um sich versammelt hatte, und dessen Haupt der Magnifico selbst war. Vor seinen Dichtungen fühlt man sich immer aufs neue an Michelagniolo erinnert. Bereits bei Lorenzo begegnet die spiritualistische Vorstellung vom Wesen und von der Macht der Liebe, wie sie in großartiger Einseitigkeit bei Michelagniolo erscheint, und schon die poetische Diktion Lorenzos ist reich an Reminiszenzen aus Dante und Petrarca, wie sie auch die Lyrik Michelagniolos durchziehen. Nichts fördert so sehr die Erkenntnis von dem, was eigen, was konventionell in Michelagniolos Versen ist, als der Vergleich mit den rime des Lorenzo de' Medici.

In ihrer äußeren Form sind Michelagniolos Dichtungen von der literarischen Konvention beherrscht. Als dichterisches Gewand seiner Gedanken hat er das Sonett und das Madrigal bevorzugt. Aber die Sprödigkeit seines sprachlichen Ausdrucks erfüllt selten die hohen Anforderungen, die der kunstvoll verschlungene Reim gerade dieser beiden Dichtungsarten an den Dichter stellt. Das kurze, bei den spitzzüngigen Florentinern besonders gepflegte Epigramm entspricht mehr seiner Eigenart, und die allbekannten vier Zeilen, die er auf seine Nacht gedichtet, gehören auch der dichterischen Form nach zu dem Vollendetsten, das ihm gelang.

Michelagniolos poetische Arbeitsweise ist das genaue Gegenstück seines künstlerischen Schaffens. In den Fesseln einer hergebrachten äußeren Form kämpft die starke Eigenart des dichterischen Gedankens mit dem spröden Material der Sprache. Erst der Anblick der Originalmanuskripte, der Vergleich der verschiedenen Reinschriften läßt die Mühe und auch die Qual erkennen, mit der Michelagniolo seiner dichterischen Vorstellung Gestalt gegeben hat. Abseits mit dem tiefen Ernst des hingebend Schaffenden steht der Dichter von jener großen Schar, die, wie Vasari oder die eigenen Brüder Giovansimone und Gismondo, nur einer modischen Gewohnheit folgten, wenn sie mit spielender Hand die leicht sich darbietenden Reimworte eines klangvollen Idioms zu gefälligen Strophen schürzten. Niemals hat Michelagniolo die Poesie kommandiert. Er hat mit ihr nicht eine Zeit der Muße, der Unlust zu seinem eigentlichen künstlerischen Beruf, die Langeweile freiwilliger oder aufgezwungener Feierstunden ausgefüllt; er war auch darin ein Berufener, ihre Beute, das Spiel ihrer unbegreiflichen Laune, der Vasall einer strengen Herrin. Mitten in der Arbeit flog

ihm die poetische Inspiration zu, und auf dem ersten besten Papier, das ihm zur Hand war, notierte er flüchtig, was die innere Stimme ihm zuraunte. Ein Skizzenblatt, ein Briefentwurf, ein Freundesbrief enthält oft die ersten Niederschriften seiner Verse mit Tinte, Rotstift, wie es ihm in die Finger kam. Aber die Muse suchte ihn nicht minder heim in jenen rätselhaften Dämmerzuständen, wenn sein melancholisches Temperament sich in träumerischer Versunkenheit gefiel, „des unbefriedigten Geistes düstre Wege zu spähn". Wie manche seiner poetischen Grübeleien, aus deren Labyrinth er keinen Ausweg fand, mögen in solcher Verfassung seines Gemütes entstanden sein. Immer aber war es ihm ganzer Ernst, das Empfundene in tunlichster Klarheit aus sich herauszustellen. Wie an seinen künstlerischen Gebilden, so hat er auch an seinen Gedichten geformt, gehämmert und gefeilt bis an die Grenze seines sprachlichen Vermögens. Noch die letzten Reinschriften übergeht seine nachbessernde Hand. Mit ihren verschiedenen Versionen und Redaktionen, Verbesserungen und Umgestaltungen erinnern Michelagniolos Gedichte an seine Handzeichnungen. Wäre alles erhalten, man könnte hier wie dort bis auf die zartesten Fußspuren die Wege seines Geistes verfolgen.

Im Sinne Goethes sind Michelagniolos Poesien ohne Ausnahme Gelegenheitsgedichte. Aber sehr verschieden reagiert sein dichterisches Vermögen auf die verschiedenen Anlässe. Das stark auf ihn einstürmende äußere Geschehnis weckt einen kräftigeren Widerhall als die ihn überschleichende Erkenntnis seines inneren Zustandes. Sein Canzoniere weist unter dem Rubrum „Alles an Personen Gedichtete" die Glanzstücke seiner Poesie auf. Da sind die mächtigen Strophen an Dante, das donnernde Gedicht an Papst Julius II., die ergreifenden Terzinen auf den Tod des Vaters, die leidenschaftlichen Ergüsse an Tommaso Cavalieri, die feierlichen Sonette auf das Hinscheiden der Vittoria Colonna und als Gegenstücke dazu die bekannte Burleske an Giovanni von Pistoia „als der Autor die Decke der Sixtina malte", die satirische Epistel an Francesco Berni in der Maske seines Gevatters Sebastiano del Piombo, die schnöden Stanzen auf eine alte Vettel. Der Genuß dieser Produktionen wird nicht getrübt durch Unklarheiten, die nur durch die Künste der Interpretation zu beseitigen wären. Diese Verse machen unmittelbar Eindruck. Ihnen aber steht jene große Mehrzahl gegenüber, die den inneren Anlaß nicht mehr zu erkennen geben, und in denen der Dichter selbst nicht Herr über

Dal ciel discese e col mortal suo poi
che visto ebbe linferno giusto el pio
ritorno vivo a cõtemplare dio
p dar di tucto il vero lume a noi

Lucẽte stella che coraggi suoi
fe chiaro a torto el nido ove naqquio
ne sarel premio tucto lmõdo rio
tu sol che la creasti esser ~~puo~~ quello puoi

Di dãte dico che mal conosciute
fur lopre suo da quel popolo ĩgrato
che solo a iusti mãca di salute
fussio pur lui ca tal fortuna nato:
p laspro e silio suo cola virtute
dare del mõdo il piu felice stato

---

per dir del tucto il ver quaggu tra noi

ne sarel premio il mõdo falso e rio

Sonett an Dante in Michelagniolos Handschrift.

das geworden ist, was ihn bewegte. Sobald er grübelnd in sich selbst versinkt, wird er dunkel und absonderlich, und nichts bleibt uns als die bedrückende Ahnung einer Welt, in der Zweifel und Qual die alles treibenden Gewalten sind. Zugegeben, daß die Sprache ein Material war, dem Michelagniolo unbeholfen gegenüber stand, — nicht diese Unbeholfenheit erschwert so sehr das Verständnis. Seine Dunkelheit entspringt einer inneren Unklarheit des Gemütes, einem Widerstreit, einer Zerrissenheit des Empfindens, die auch einem Wortgewaltigen die präzise sprachliche Fassung erschwert hätten.

In dem nicht allzureichen Vorrat seines poetischen Bilderschatzes sind von jeher die Vergleiche und Metaphern bemerkt worden, die der Dichter dem Betriebe der Bildhauerwerkstatt entlehnt hat. Man sieht, wie sich seine reale Welt einkreiste in die Enge seines Ateliers, wie die alltäglichen Vorgänge in der Werkstatt, die Instrumente in seiner Hand für ihn symbolische Gültigkeit hatten. Natürlich ist es nicht möglich, aus der Zusammenstellung der bezüglichen Hinweise eine Theorie seines Schaffens herauszuklauben. Aber man erhält doch einen Einblick in die ganz eigene Vorstellungswelt, aus der heraus seine künstlerischen Arbeiten sich entwickelt haben. Wenn er immer wieder darauf zurückkommt, daß des Künstlers Phantasiebild schon im Stein verborgen stecke und nur mit Hammer und Meißel daraus zu befreien sei — „ob schön, ob schlecht, wie unser Geist es weckt" —, so gibt er zu verstehen, wie sehr seine künstlerische Konzeption aus der zufälligen Gestalt des Rohmaterials Anregung geschöpft habe. Wenig frommt, heißt es an anderer Stelle, das im ersten Schöpfungsdrange aus niederem Stoff — „d'umil materia" — geformte, schlichte Modell; erst in der Arbeit am Block selbst erscheint allmählich mit seinen feinsten Zügen das vollkommene Bild: „Unsterblichkeit gibt erst das zweite Werden." Und man erinnert sich der unscheinbaren ersten Ton- oder Wachs-Modelle, denen ohne die Hilfe des ausgeführten Zwischenmodells gleich die Steinarbeit gefolgt ist. Lange aber dauert es, bis die Hand dem Geiste gehorcht, und nur über die Versuche vieler Jahre hinweg führt der Weg zu vollendeter Meisterschaft.

Der Weise kommt erst, nah' dem letzten Gange,
Nach vielen Jahren, vielem Suchen, Schwanken,
Zum klaren Kunstgedanken,
Wie er ein Marmorbild lebendig schafft.

Spät erſt und nicht auf lange
Erreicht man ungeahnte hohe Kraft.

Sind ſolche Worte nicht ein Kommentar zu den langwierigen und mühſeligen Schaffensprozeſſen, an denen die Werke des gealterten Meiſters krankten und woran ein Teil von ihnen — man denke an das Juliusgrab — künſtleriſch zugrunde gegangen iſt?

Das Fragmentariſche, dies äußere Merkmal der Werke ſeiner zweiten Epoche, iſt auch dem Canzoniere Michelagniolos eigen. Mit dieſem impoſanten dichteriſchen Bruchſtück, in dem wir ein getreues Abbild ſeiner Seele vor uns haben, ergeht es uns wie mit den weniger getreuen Darſtellungen ſeiner leiblichen Erſcheinung: wir empfangen nur das Bild des in Leiden früh Gealterten, des in Zweifel Verſunkenen, des Weltabgekehrten, der um den Frieden der Seele ringt. „Squallido e smorto", düſter und bleich blickt des Meiſters Angeſicht aus dieſen Verſen. Nur ſeltene Funken ſprüht noch das Feuer der Jugend, nach deſſen Bränden wie nach deſſen zorniger Kraft ihn manchmal ein heißes Sehnen überkommt. Mehr noch freilich quälte und peinigte ihn die Erinnerung an jene Zeit, „wo zaumlos toben mochte blinde Glut", und was ihm nicht ohnehin abhanden gekommen ſein wird, mag er wohl ſelbſt vernichtet haben bei jenen energiſchen Räumungen, mit denen er bis in ſeine letzten Lebenstage periodiſch dreinzufahren liebte.

Wenn ein großer Teil ſeiner Alterspoeſien in ſorgfältiger Redaktion auf uns gekommen iſt, ſo verdanken wir das wiederum jenem römiſchen Freundeskreiſe, deſſen Mitglieder ſoviel zur Vermehrung des dichteriſchen Beſtandes beigetragen haben. Die Gedichte, die Michelagniolo hin und wieder ſeinen Freunden ſandte, hatten abſchriftlich eine gewiſſe Verbreitung gefunden, andern hatte er ſelbſt durch gelegentliche Rezitation eine beſchränkte Öffentlichkeit verſchafft. Wie jede Äußerung des allberühmten Mannes, fanden auch ſeine Verſe ein bewunderndes Aufhorchen, das ſchon allein ihm den Gedanken hätte eingeben können, ſich vollſtändiger mitzuteilen, ehe das zufällig Auftauchende zu Mißverſtändniſſen und falſcher Deutung den Anlaß bieten konnte. Vittoria Colonnas Beiſpiel, deren dichteriſche Veröffentlichungen raſch aufeinander folgten, die literariſche Luft, die ihn in ihrem Kreiſe umfing, die einſtrömende Maſſe neuer Verſe, die ihn ſelbſt bei peinlichſter Auswahl vor Dürftigkeit

ſicherſtellte, all das bot weiteren Anlaß, die Publikation durch den Druck ins Auge zu faſſen.

Aber ohne die Unterſtützung und den ſtändigen Antrieb zweier Freunde, deren literariſches Feingefühl ihm Sicherheit gab, wäre nicht einmal die Vorarbeit zuſtande gekommen, deren Spuren wir verfolgen können.

Der eine dieſer Freunde, Luigi del Riccio, war Angeſtellter im Bankhauſe der Strozzi, alſo aus demſelben Berufskreiſe, dem Leonardo Sellaio und Bartolommeo Angiolini angehört hatten. Obwohl die Bekanntſchaft ſchon bald nach der Überſiedelung Michelagniolos nach Rom geſchloſſen wurde, trat Riccio doch erſt in die vertrauten Freundſchaftsrechte ein, als 1540 der Tod Angiolini von des Meiſters Seite riß. Nun übernahm Riccio die geſchäftliche Führung der Angelegenheiten Michelagniolos, ſeinen amtlichen Briefwechſel, ſeine mündliche Vertretung. Mit ſeiner Hilfe kommt endlich der quälende Handel mit den Erben Papſt Julius' zum Abſchluß. An dieſem neuen Sekretär, „che governava tutte le cose sue", ſchätzte der Meiſter die gewandte Ausdrucksweiſe, das natürliche Feinempfinden für die Sprache, die „Meiſterſchaft im zeremoniellen Ausdruck", wie er gelegentlich ſagt, an der es Michelagniolo vor allem in ſeinem amtlichen Verkehr gebrach.

Das ließ ihn in Riccio auch den Berufenen erkennen, über ſeine Reime zu richten, ſie nach eigenem Gutdünken zuzuſtutzen und zurechtzurücken. Und Michelagniolo vertraute ſich dieſem Freunde um ſo bereitwilliger an, als er ſich von ihm in ſeinem Tiefſten verſtanden wußte. Riccio empfand zu ſeinem jungen Neffen Cecchino Bracci die gleiche leidenſchaftliche Hinneigung wie Michelagniolo einſt für Tommaſo Cavalieri; was in den Cavalierigedichten ausgeſprochen war, konnte keinen reineren Widerhall als bei Riccio finden. Nun mußte Riccio den Schmerz erleben, daß ihm der Tod dieſen Liebling in der Blüte ſeines Jünglingsalters raubte (1544). Untröſtlich, gedachte er dem Verſtorbenen von Michelagniolos Hand in Ara Celi das Prunkgrab zu errichten. Aber Michelagniolo, dem eigenen leidenſchaftlichen Zuſtande von 1533/34 ſchon entwachſen und der Sphäre alltäglicher bürgerlicher Trauerſpiele entrückt, ſpendete zunächſt nur mit einigen Grabſchriften in epigrammatiſcher Form Troſt. Abſender wie Empfänger fanden bald Freude an dieſer Art der Zwieſprache, die in immer anderer Form die ſchöne Geſtalt des Toten heraufbeſchwur. Nach ſeiner Art dankte Riccio mit allerhand Leckerbiſſen, mit Fenchel, Trüffeln, Melonen, mit

Backwerk, Fisch und Geflügel und lockte dafür immer neue Vierzeiler als Dankesboten aus dem schier unerschöpflichen Vorrat. Erst mit dem achtundvierzigsten Epigramm geht das jeu d'esprit, das einen so ernsten Anfang genommen hatte, zu Ende.

Zu dem Grabmal, das 1546 in S. Maria in Araceli errichtet wurde, gab der Meister nur die Zeichnung. Sein Hausgenosse Urbino hat es seltsam schwer und lastend ausgeführt, doch so, daß Michelagniolos geistige Urheberschaft nicht zu verkennen ist.

Ein an Riccio gerichtetes Sonett, das von den Stürmen und Trübungen auch dieser Freundschaft Kunde gibt, enthüllt zugleich den festen Grund, auf dem sie unerschütterlich bestehen blieb, bis Riccio zur „Verzweiflung" Michelagniolos im November 1546 starb.

Oft wird durch übersüße Huld verdeckt,
Was schnöde kränkend mir das Herz bewegt
Und meine Seele so zu Boden schlägt,
Daß mir mein Wohlsein kaum noch Lust erweckt.

Wer leiht mir Flügel und hat, ganz versteckt,
Beim Weitergehn den Fallstrick mir gelegt?
Die Mitleidsglut! die, von der Lieb' erregt,
Da grade löscht, wo gern sie Gluten weckt.

So, mein Luigi, laß nicht trüb' verschwinden
Die alte Gunst, die Rett'rin meines Lebens,
Die soll durch keinen Sturm erschüttert sein!

Zorn lehrt uns Dankgefühle überwinden;
Erkenn' ich auch den wahren Freund, vergebens
Sind tausend Freuden, fühl ich eine Pein!

„Die alte Gunst, die Rett'rin meines Lebens (la prima grazia, ond'io la vita porto)" bezieht sich auf die aufopfernde Pflege, die Michelagniolo bei schwerer Krankheit zweimal im Hause Riccios gefunden hat. Wie malt im übrigen dies Sonett die beiden so verschiedenen Freunde! Riccio, Sorgfalt und Wohltaten an Michelagniolo verschwendend in einer Weise,

daß ſich der alte Mann davon bedrückt fühlt, Michelagniolo trotz aller Dankbarkeit empfindlich, reizbar eben im Druck dieſer Dankesſchuld und melancholiſch abrechnend, daß „tauſend Freuden nicht eine Qual aufwiegen (mille piacer non vaglion un tormento)".

Neben Riccio, der wie der gebildete Italiener ſeiner Zeit gelegentlich mit Rhythmus und Reim umzugehen verſtand, tritt nun noch der literariſche Zünftler, Donato Giannotti. 1492 geboren, war er während der Florentiner Schreckenszeit unter Niccolo Capponi Staatsſekretär der untergehenden Republik geweſen. Das Leben hatte ihn nach dem Fall der Vaterſtadt hierhin und dorthin getrieben, erſt ſechs Jahre in die Verbannung, dann in die Dienſte der Oppoſitionsführer gegen die tyranniſche Herrſchaft Herzogs Aleſſandro. Als Sekretär des Kardinals Ridolfi kam er 1539 nach Rom und nahm unter den fuorusciti, den politiſch Mißvergnügten, gleich die führende Stellung ein, die ſeine Talente und ſeine demokratiſche Heißblütigkeit ihm anwieſen. Die Florentiner Verbannten, durch das endgültige Prinzipat des jungen Herzogs Coſimo und durch das unglückliche Treffen von Montemurlo in ihren Hoffnungen vernichtet, fühlten die radikalen Anſchauungen dieſes klugen Kopfes wie einen erfriſchenden Windzug in ihrer ohnmächtigen Eingeſchloſſenheit. Rückſichtslos bekannte ſich Donato Giannotti zu Lorenzino de' Medici, deſſen Dolch den verhaßten Vetter Aleſſandro 1537 niedergeſtoßen hatte. Solange Lorenzino, wenn auch als Flüchtiger, in der Fremde lebte, und ſolange die Strozzi noch mit Frankreich gut ſtünden, wäre noch kein Grund zum Verzweifeln da. Solche Entſchloſſenheit der Geſinnung lag nicht in Michelagniolos furchtſamen Charakter. Es gab Augenblicke, wo ihn der Rauſch des Demokraten packte; dann war er bereit, auf eigene Koſten dem Könige von Frankreich ein Reiterſtandbild zu errichten, wenn dieſer Florenz die Freiheit wiedergäbe. Ein andermal faßte ihn die Angſt, und er machte eine kleinlich ſpitzfindige Unterſcheidung zwiſchen dem Hauſe der Strozzi, dem bekannten Sammelpunkt der Verbannten, und dem Zimmer ſeines Freundes Riccio in eben demſelben Hauſe, darin er krank gelegen, während er doch die zwei Louvregefangenen Ruberto Strozzi für ſeine Gaſtfreundſchaft zum Geſchenk gemacht hatte. Mit zielbewußter Politik hatte Michelagniolo ſo wenig gemein wie mit konſequenter Philoſophie oder mit ſtilgerechter Poeſie. Überall bleibt er ein Menſch mit ſeinem

Widerspruch. Eine Schrift Giannottis „über die Zeit, die Dante in der Hölle und im Purgatorium zugebracht hat" – Dialoge, in denen Michelagniolo eine der Hauptrollen zufällt, höchst wertvoll für Ton und Redeweise des alten Meisters – läßt seinen politischen Glauben erkennen in der Trübheit eines wäßrigen Kompromisses. „Es ist ein großes Wagnis", fällt er dem gegen Dante für die Verherrlichung des Tyrannenmordes begeisterten Giannotti in die Rede, „sich zur Ermordung irgendeines Fürsten, eines gerechten oder ungerechten, anzuschicken, da man nicht gewiß wissen kann, was sein Tod Gutes bringen wird und man immer noch irgendein Gutes von seinem Leben hoffen darf."

Die Resignation des Alters, das hoffnungsmüde wurde und seinen Frieden mit der Welt machen will, spricht aus Michelagniolos Madrigal, in dem die vielen Gespräche der beiden Freunde und der Widerstreit ihrer Meinungen zusammengefaßt erscheinen.

Die Götter wissen, wie viel Ungemach,
Was wir an Unbill jetzt geduldig tragen!

„Und truget ihr genug an Schmach und Plagen,
Dann ist's an Dir, daß Du Vergeltung übest,
Und rächest, die Dich liebt, wie Du sie liebest."

Zu spät vielleicht! Wie ring' ich Armer, ach!
So lange schon, daß ich sie wiedersehe.
Doch soll es endlich mir beschieden sein,
Dann sei dies Herz von allem Hasse rein,
Nur Liebe geb' es für erlittnes Wehe.

Gleichwohl gelang es Giannotti, der hier mit seinem Ungestüm anscheinend so weisheitsvoll zurückgewiesen wird, den Meister zu einem Werk zu bestimmen, das wie das feurige Bekenntnis eines Agitators aussieht. Es ist die im Florentiner Nationalmuseum befindliche Marmorbüste des Brutus, die für Giannottis Gönner, den Kardinal Ridolfi, bestimmt war, die einzige Büste, die Michelagniolo je gemacht hat, nicht sehr erheblich über Lebensgröße (h. 0,65). Mit ihrem über der Schulter geknüpften Mantel erinnert sie an die Auffassung der altrömischen Porträtplastik.

Brutus.
Florenz, Museo nazionale.

In der energischen Profilstellung des Kopfes, in der gedrungenen Massigkeit der Stirn, den großen Augenhöhlen und dem leicht vorgeschobenen Unterkiefer zeigt sie die höchst persönlichen Merkmale, mit denen Michelagniolo immer Willensstärke und Macht der Seele ausgedrückt hat. Sie ist so gleichmäßig in ihrem unvollendeten Zustand, daß an die Mitarbeiterschaft eines Gehilfen, der etwa die Draperie ausgeführt hätte — Vasari macht Tiberio Calcagni namhaft — nicht zu denken ist. Ein Bronzetäfelchen auf dem Büstenfuß enthält ein lateinisches Distichon, wonach die Erinnerung an das Verbrechen des Brutus den Meister abgeschreckt habe, sein Werk zu vollenden. Das ist ganz im Sinne eines Epigrammdichters aus dem Werke abgeleitet, aber von den Tatsachen weit entfernt. Der Grund, weshalb Michelagniolo die Büste unvollendet ließ — es fehlt übrigens kaum mehr als die letzte Feile — wird vielmehr in dem Stimmungswandel zu suchen sein, von dem das Zwiegespräch in jenem Madrigal Zeugnis ablegt. Michelagniolo, je älter er wurde, starb den weltlichen Interessen immer mehr ab, und Giannottis römischer Aufenthalt war so häufig von Reisen und Villeggiaturen unterbrochen, daß der fördernde Antrieb durch freundschaftliche Mahnung nicht viel ausrichten konnte.

Die Beziehungen zwischen dem Meister und dem federgewandten Geschichtsschreiber bestanden bis 1550. In dem langen Konklave, das dem Tode Pauls III. folgte, starb Giannottis Gönner, der Kardinal Ridolfi. Giannotti ging darauf nach Venedig und sah Rom erst lange nach Michelagniolos Tode wieder, als er 1571 unter Pius V. zum Sekretär der Breven ernannt worden war.

Riccios Tod und Giannottis Fortzug von Rom besiegelten auch das Schicksal der Gedichtpublikation. Die Vorbereitungen waren in der Weise getroffen worden, daß zunächst im beständigen Verkehr mit den Freunden die Auswahl durchgesprochen wurde. Dann fertigte Michelagniolo in sauberer Reinschrift die Texte an, häufig noch mit Zufügung von Varianten, die er dem Urteil seines „spirito di poesia" (Riccio) oder seines „censore" und „giudice" (Giannotti) unterbreitete. Mit eigener Hand oder mit der Hilfe von Schreibern sorgten die Freunde für neue Kopien, die der Meister genau durchsah, und wenn nötig, korrigierte. So hat dies Material, in dem die Originalhandschriften und die Kopien ge-

mischt sind, durchgehends den authentischen Wert von Autographen. Die maßgebenden Kodizes liegen auf der vatikanischen Bibliothek in Rom und in Florenz im Hausarchiv der Buonarroti.

Den Bemühungen des letzten Herausgebers der Dichtungen Michelagniolos, Karl Frey, ist es gelungen, die einzelnen Gedichte, die damals zur Veröffentlichung bestimmt waren, wieder zusammenzubringen. Diese aus 105 Nummern bestehende Gedichtmasse zeigt, daß die Freunde mit jenem „buon gusto" wählten, den Michelagniolo als eine seltene Gabe so hoch wertete; sie offenbart aber auch das Bestreben des Meisters, alles allzu Persönliche, sein geheimstes Menschliches zurückzuhalten oder zu verschleiern. Fast durchgehends sind es Produktionen seiner hohen Jahre, von trüber Reflexion beherrscht. Ein Greisenkopf mit zerfurchter Stirn und einem ins Unendliche verlorenen Blick schaut uns aus diesem nie gedruckten Bande an.

Michelagniolo hat später noch einmal den Versuch gemacht, seine Dichtungen herauszubringen. Sein Biograph Ascanio Condivi sollte ihm dabei zur Hand gehen. Es war nach 1553. Aber der gute Provinziale mit dem langsamen Verstande, von dem sein biographisches Werk zeugt, konnte nicht die beiden gebildeten und unterrichteten Florentiner ersetzen. Zudem hat Condivi auch schon 1556 seinen Meister verlassen.

So blieb es zu Michelagniolos Lebzeiten bei jenen vereinzelten Gedichten, die in Tromboncinos und Archadelts Kompositionen gesungen, von Freunden, an die sie gesandt worden waren, verbreitet wurden oder auch zum Gegenstande einer ästhetisch-kritischen Vorlesung dienten. Bei der Totenfeier des Meisters sah man zwar eine Statue der Poesie und neben ihr auf einem Gemälde seine Dichterkrönung von der Hand Apollos selbst. Aber den Umfang des poetischen Nachlasses und seinen Wert ahnte niemand.

Erst Michelagniolo, der Großneffe, Enkel seines Lieblingsbruders Buonarroto, hob den poetischen Schatz im Hause der Via Ghibellina, dessen Bau, Ausstattung und Inhalt ihm zu danken ist. Unermüdlich forschend, sammelnd und ordnend, brachte er es 1623 dahin, die Gedichte Michelagniolos im Druck erscheinen zu lassen. Die pietätvolle Begeisterung, mit der er seinem Vorfahren ergeben war, glaubte er vor allem auch in der Herstellung eines Textes beweisen zu müssen, der das Andenken des Dichters vor jeder Verunglimpfung sicherstellte. Die Treue, die hier erste

Pflicht gewesen wäre, trat vor der Erwägung zurück, daß Michelagniolos Verse in ihrer originalen Lesart politisch wie moralisch im Polizeistaat der mediceischen Großherzöge Bedenken erregen könnten. Sein eigenes dichterisches Talent, seine sprachliche Gewandtheit kamen ihm in verhängnisvoller Weise zu Hilfe, das Individuelle der Urversionen überall ins Offizielle umzuwandeln. Er ergänzte und kürzte, milderte, strich und redigierte, bis jene Lesart herauskam, „die in jeder Hinsicht als die angemessenste erschienen ist (che in ogni proposito è parsa più opportuna)".

Zwei und einhalb Jahrhunderte hat es gewährt, bis durch die Eröffnung des Hausarchivs die Opportunitätsrücksichten als solche erkannt und fallen gelassen wurden. Erst seit kurzem liegen uns Michelagniolos Dichtungen vor in der Form, wie er sie selbst hinterlassen.

Beschwert von grüblerischer Reflexion, dunkel oft im Ausdruck, eingehüllt in eine uns fremd gewordene Weltanschauung, enthalten sie die von ihm selbst geschriebene Geschichte seiner Seele, dieser immer einsamen voll Schönheitsdurst und Todessehnsucht, voll Trotz und Hilflosigkeit, ein Bekenntnis leidenden Menschentums, das mit der schreckhaften Unfaßbarkeit seiner Künstlerschaft aussöhnt.

Fünftes Kapitel

Die letzten dreißig Jahre

O Fleiſch, o Blut, o Kreuz, o bittrer Tod,
Macht mich gerecht! Nehmt fort der Sünde Schmach,
Die mein und meiner Väter traurig Erbe!

Michelagniolo, Sonett LXXI.

I.

Die letzten Malereien.

Michelagniolo war im Herbſt 1534 nach Rom gekommen, um ſich aufs neue den Arbeiten für das Juliusgrab zu widmen. Der letzte kurze Aufenthalt in Florenz, in deſſen Mitte das ſchmerzliche Erlebnis, der Tod ſeines Vaters ſtand, mochte ſeine Abſicht gereift haben, freiwillig nicht mehr dahin zurückzukehren. Daß für die Vollendung der Mediciſakriſtei nichts mehr von ihm zu erhoffen ſei, darüber war ſich Papſt Clemens längſt klar geworden. Aber er vermochte den Gedanken nicht zu ertragen, daß die Kraft des Meiſters ungenützt für ihn fortan brachliegen ſollte. Die Mediciſakriſtei war ein Familienmonument geweſen; noch fehlte das Andenken, das der regierende Papſt im Vatikan zu hinterlaſſen wünſchte. An eine weitſichtige bildhaueriſche Unternehmung wagte ſich Clemens VII. nach den Florentiner Erfahrungen nicht mehr heran. So kam er auf den Einfall, den Sechzigjährigen noch einmal vor eine maleriſche Aufgabe zu ſtellen, in der Erinnerung, wie verhältnismäßig ſchnell und leicht der Dreißigjährige jenen Kosmos von Geſtalten an die Decke der Sixtiniſchen Kapelle gezaubert hatte. Und abermals ſollte die päpſtliche Palaſtkapelle der Schauplatz dieſer künſtleriſchen Großtat werden. Als Abſchluß des religiöſen Dramas vom Weltwerden und von der Welterlöſung, deſſen Anfang und Mitte an Wand und Decke in langer Bilderfolge zu ſehen war, ſtand noch die apokalyptiſche Schlußſzene aus, der dies irae, das jüngſte Gericht mit ſeinem Gegenbilde, dem Sturz Lucifers. Altar- und Eingangswand, die dafür beſtimmt waren, trugen zwar ſchon Freskenſchmuck. Über dem Altar war eine der beſten Malereien Peruginos mit ſymboliſcher Bedeutung für den hervorragenden Platz zu ſehen, die Himmelfahrt Mariae, zwei andere nahmen die Zone darüber ein. Gegenüber am Eingang hatten Ghirlandaio und Signorelli gemalt. Doch waren das keine Hinderniſſe, wenn es galt, einem Michelagniolo Platz zu ſchaffen, die altmodiſche Befangenheit jener Meiſter opferte

der Papst leichten Herzens auf. Weniger leicht fiel es ihm, Michelagniolo für seinen Plan zu gewinnen. Schließlich half ihm wohl nicht so sehr der eigene Machtwille als der Reiz des Impulses, den der Auftrag auf den Künstler ausübte. Trotzdem kamen die Dinge zunächst nicht recht in Fluß; das ganze Jahr 1533 verstrich darüber.

Und sie schienen vollends erledigt, als zwei Tage nach dem Eintreffen Michelagniolos in Rom Clemens VII. am 25. September 1534 starb. Das Konklave wählte am 13. Oktober den Kardinal Alessandro Farnese. Paul III., wie der neue Herr sich nannte, ist allgemein aus Tizians Bildnis bekannt, wo er, umschranzt von dem diensteifrigen Nepoten, alt und gebrechlich in seinem weiten Armsessel fast versinkt. Aus dem welken Greisengesicht mit dem dünnen Bartwuchs, das aus der roten Samtkappe wie aus einer Höhle herausstieht, funkelt ein Augenpaar, in das sich alles Leben dieses Körpers geflüchtet zu haben scheint. In dem stechenden Blick dieser Augen ist menschliche Klugheit mit tierischer Verschlagenheit gepaart.

Diese Augen fanden sich auch zurecht in dem labyrinthischen Seelenwesen des großen Künstlers, den ihm das Schicksal an die Stufen seines Thrones gestellt hatte. Wie keiner seiner Vorgänger, Julius II. nicht ausgenommen, hat Papst Paul III. den Weg zum Herzen Michelagniolos gefunden. Farnese, 1468 geboren, also wenig älter als Michelagniolo selbst, war in der gleichen Kulturluft groß geworden. Sein Verhalten zu Michelagniolo ist vielleicht die bündigste Probe auf seine gewiegte Menschenkenntnis. Es scheint, als habe er sich zu rechter Zeit der Worte entsonnen, mit denen einst Piero Soderini, der Gonfalonier, den jungen Michelagniolo an seinen Bruder, den Kardinal von Volterra, empfohlen hatte: „er ist so geartet, daß man mit guten Worten und mit Freundlichkeit, so man sie ihm zuteil werden läßt, alles mit ihm machen kann; es ist nur nötig, ihm Liebe zu zeigen und Gunst zu erweisen, und er wird Dinge machen, die jeden, der sie sieht, in Erstaunen setzen werden." Die Rücksichtnahme und Nachgiebigkeit fiel dem Papst um so leichter, als Michelagniolo inzwischen ein Sechzigjähriger geworden war, dem der Ruhm des größten Künstlers der Zeit zur Seite ging. Die Majestät des Amtes vergab sich nichts, wenn sie mit der Majestät des Geistes auf gleichem Fuß verkehrte. So standen sich Papst und Künstler gegenüber, zwei Greise, deren sorgenvolle Häupter die gleiche Kronenlast drückte. Alles, Jugend-

Sixtinische Kapelle.
Rom.

erinnerungen, die weithin sichtbare Stellung und die Bürde der Jahre, näherte sie einander.

Es gereicht dem Papst zum Ruhm, daß er mit feinem Takt sich in die Rolle des Suchenden schickte. Denn Michelagniolo ist ganz der alte, halsstarrige und unbeugsame geblieben. Höchstens haben ihn die Jahre in seinem Selbstgefühl noch gestärkt. Daß der Papst ihn gelegentlich höchstselbst mit einem glänzenden Gefolge von zehn Kardinälen in seiner staubigen Werkstatt am Macel de' corvi aufsuchte, wird er kaum als unverdiente Ehre empfunden haben; daß Se. Heiligkeit bei ihm anfragen ließ, ob Sie willkommen sei, wenn Sie Sich mit ihm vertraulich zu besprechen wünschte, wird ihm nur natürlich erschienen sein. Aber selbst diesem Papst gegenüber klagte der Mürrische, daß er sich manchmal mit Fragen, warum er sich nicht sehen lasse, belästigt finde. Mit zurückgezogenem Arbeiten glaube er ihm am besten zu dienen; er wolle nur hingehen, falls er dazu aufgelegt sei. Und kam der von seinen Gedanken immer bestürmte Künstler wirklich einmal in den Vatikan, so ließ der Papst es lächelnd geschehen, daß im Eifer der Unterhaltung der Meister seinen dicken Filzhut auf den Kopf stülpte, um ganz freiheraus mit dem anschaulichen Händespiel des Italieners reden zu können.

Dreißig Jahre, sagte Paul III., habe er auf die Zeit gewartet, wo er Michelagniolo zur Verfügung haben werde. Nun bediente er sich seiner in einer Weise, die ihm vor allen seinen Vorgängern Ehre macht. In seinen künstlerischen Unternehmungen erhob sich dieser Papst über den Familienegoismus, dem er sonst genugsam opferte. Michelagniolos Kunst stellte er ganz in den Dienst der höchsten kirchlichen Würde, die er bekleidete. In einem Breve vom 1. September 1535 ernannte er den Künstler zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des Apostolischen Palastes mit 1200 Goldskudi Gehalt.

Die Ausmalung zunächst der Altarwand in der Sixtinischen Kapelle, ein Riesengemälde des größten lebenden Künstlers an der repräsentativen Kultstätte des Palastes der Päpste — dieser Auftrag seines Vorgängers war auch nach dem Herzen Pauls III. Und ohne Zögern nahm er dies künstlerische Vermächtnis auf sich. In schreckhafter Größe stand die gewaltige Komposition bereits vor Michelagniolos Geiste; schon waren vorbereitende Studien und einige Kartons gezeichnet. Aber es verging doch noch geraume Zeit, ehe der alte Meister im Frühling 1536 sein Malgerüst

in demselben Raume betrat, an dessen Decke er vor einem Menschenalter „die Gewalt seines Genius erprobt" hatte. Zuerst mußte die Wandfläche für die Malerei vorbereitet werden. Die beiden Fenster an der nach Westen freistehenden Altarwand wurden zugemauert, die Papstbildnisse, die hier nach altem Brauch mit dem Heiland selbst und Petrus, dem Fels der Kirche, ihren Anfang nahmen, heruntergeschlagen; die Fresken der tiefer liegenden Zone und das Altarwandgemälde konnten ebensowenig verschont bleiben. Selbst gegen sein eigenes Jugendwerk, die beiden oberen Lünetten, ging Michelagniolo in seinem Drang, immer über die notwendigen Schranken des Raumes hinaus sich Bewegungsfreiheit zu schaffen, rücksichtslos vor; er ließ sie mit einer Mauerschicht zudecken. Den Staub als den größten Feind des zart gedämpften Glanzes der Freskofarbe bekämpfte er, indem er vor die ganze Wand eine leicht sich vorschrägende Mauerfläche aus gebrannten Backsteinen aufführen ließ, die schließlich in ihrer Höhe um eine halbe Elle vorgeneigt war. Darauf erst trug er seinen Malgrund auf.

So war der Platz geschaffen für die umfangreichste Freskodarstellung, die in ganz Rom zu finden ist. Und nun betrat der alte Meister das turmhohe Gerüst, von keinem Gehilfen begleitet und unterstützt, nur von seinem getreuen Hausgenossen Urbino, der ihm als Farbenreiber zur Hand ging. In vier Jahren leidenschaftlicher, streng abgeschlossener Arbeit, wie einst von dem Ungestüm Julius II. so jetzt von der milderen Ungeduld Pauls III. gedrängt, vollendete er bis zum Dezember 1540 den oberen Teil des Kolossalgemäldes. Dann konnte das Gerüst herabgelassen werden und nicht ganz binnen Jahresfrist, am 31. Oktober 1541, fand die feierliche Enthüllung statt.

Schon in des Papstes nächster Umgebung brach ein Sturm von Entrüstung los. Ein Strafgericht von puritanischer Strenge der Auffassung, voll von florentinischem Rigorismus hatte der alte Republikaner gemalt. Nichts von irgendwelcher Verherrlichung der geistlichen Macht. Nirgends ein Hinweis auf die Kirche als Vermittlerin der göttlichen Gnade. Den angstvollen Wanderer, der wie Dante die Schrecken des Inferno durchirrt, und den Höllenrichter, dessen Unerbittlichkeit Wollust wird, schien der Künstler in sich zu vereinigen.

Dazu die unerhörte Nacktheit an den Engeln, den Märtyrern und den

Jüngstes Gericht.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Heiligen beiderlei Geschlechtes, vor allem an Christus selbst, der Bruch mit geheiligten Traditionen bei diesem bartlosen Heiland, diesen flügellos schwebenden Sendboten Gottes. Das ließ sich ein Zeitalter, in dem die Kirche ihre eigene Reform an Haupt und Gliedern erstrebte, nicht bieten. Zum zweitenmal schien das Hausheiligtum der Päpste zu einer Badestube, einer stufa d'ignudi, wie Hadrian VI. gesagt hatte, entweiht zu sein. Nur war es diesmal nicht Se. Heiligkeit selbst, sondern ihr Zeremonienmeister Biagio da Cesena, „ein sehr peinlicher Mann", der das moralische Anathema aussprach, weil „an einem so heiligen Ort so viel nackte Gestalten aufs unanständigste ihre Blößen zeigten". Es heißt, daß Michelagniolo zur Strafe dem Höllenrichter Minos die Gesichtszüge seines Anklägers aufgeprägt, und daß der Papst dessen Beschwerde mit einem Witzwort von florentinisch scharfer Eleganz abgefertigt habe: aus der Hölle, in die der Meister ihn versetzt habe, könne er ihn nicht befreien, wäre er wenigstens im Fegefeuer, aber „ibi nulla est redemptio." Doch weist der lang- und spitzohrige Minos am Eingang des Höllenrachens keine Bildniszüge auf, die, wenn überhaupt, mit einiger Sicherheit nur an einer Stelle, in dem Andachtskopfe des Beters über dem heiligen Bartholomäus nachweisbar sind, ohne daß man bestimmt angeben könnte, wen sie darstellen.

Die Stimmen sittlich-religiöser Verletztheit mehrten sich, bis zum Abscheu gesteigert, je weiter die Gegenreformation um sich griff und Boden gewann. Sie scholten aus dem Lager der Kunstlaien, aus dem Munde von Kirchenfürsten, die teilweise auch den Zweck verfolgten, in der Verurteilung des Kunstwerkes nicht so sehr den Schöpfer, als den Besteller, den Dulder solcher Anstößigkeiten, den Farnesepapst selbst zu treffen. Aber erst unter Pius IV. gelang es der zelotischen Reformpartei durchzudringen, gestützt auf die Entschlüsse des Tridentiner Konzils in seiner letzten Sitzung vom 3. Dezember 1563 gegen ungehörige und unpassende Darstellungen in den Kirchen. Die Übermalung seines Werkes, die schonenderweise zunächst seinem Schüler Daniele Ricciarello da Volterra übertragen wurde und diesem den Spottnamen des Hosenlatzmachers (brachettone) eintrug, hat Michelagniolo in vollem Umfang nicht mehr erlebt. Wer weiß, ob sie ihm schmerzlich gewesen wäre?

Wie die großen Künstler, hing auch Michelagniolo nicht mit ängstlicher Liebe an seinen vollendeten Arbeiten. Ihm bedeutete jedes Werk nur ein

Durchgangsſtadium ſeines künſtleriſchen Reifens, eine Selbſtentlaſtung. Was war, was konnte ihm das, womit er innerlich abgeſchloſſen hatte, noch wert ſein, ſobald er Sinn und Seele einem neuen Ziele zugewandt hatte? Nie hat Michelagniolo die Sehnſucht über ſich ſelbſt hinaus verloren. Von keinem ſeiner Werke befriedigt, empfand er ſich oft als einen infelice. Unter ſeinen Gedichtfragmenten trifft man auf die erſchütternde Klage:

Wer iſt vollendet, ſaget,
Wer in der Kunſt, im Leben
Vor ſeiner letzten Stunde?

Und ſo war der in tiefer Abgeſchloſſenheit Alternde über ſein eigenes Werk hinausgewachſen, taub dem Sturm, den es erregte, taub auch für das Lob, das ihm im Gegenſatz zu den Laienkreiſen aus Künſtlermund mit gleicher Emphaſe entgegentönte.

Nur eine Kränkung mußte er erleben, die an ihm fraß, ein Pfeil verwundete ihn, weil ſein Gift eine empfindlichſte Stelle verletzte. Er kam von geübter Hand. Pietro Aretino hatte, als er von Michelagniolos Arbeit vernahm, ſich mit einem Brief vom 15. September 1537 an den Meiſter gemacht, ihm darin in aufdringlicher Selbſtgefälligkeit eine mehr literariſch bombaſtiſche als künſtleriſch geſchaute Darſtellung des jüngſten Gerichtes zur Verwendung anheimgeſtellt und ſich auf den bedingungsloſen Bewunderer des Meiſters ausgeſpielt. Jetzt aber, enttäuſcht, daß Michelagniolo, um den gewohnten Dankestribut gemahnt, es bei dem Geſchenk eines Wachskopfes und der Kreideſkizze zu einer heiligen Katharina bewenden ließ, machte er ſich zum Wortführer der Empörten. Im November 1545 geht ein Schreiben Aretinos an Michelagniolo ab, in dem zunächſt mit heuchleriſcher Entrüſtung die Strafe des Himmels für „die außerordentliche Kühnheit Eures Wunderwerks" angerufen wird, ſodann in hämiſcher Weiſe die Freundſchaften des Meiſters mit ſeinen jungen Bevorzugten verdächtigt werden, wobei eine Hand voll Schmutz auf Tommaſo Cavalieri geworfen wird, und endlich, immer in der infamen Maske des Bewunderers eines ſo großen Talentes, die leidige Angelegenheit des Juliusdenkmals herbeigezerrt wird. So weit verſteigt ſich erpreſſeriſche Niedrigkeit, daß Aretino den Meiſter nicht nur ſchnöden Geizes, ſondern mit klaren Worten des Betruges zeiht. „Aber freilich, wenn die Haufen Gold, die Euch der Papſt Giulio hinterlaſſen hat, damit ſeine

irdiſchen Überreſte in einem von Euch gearbeiteten Sarkophage ruhten, wenn ſo viel Geld Euch nicht zum Innehalten Eurer Verpflichtungen vermögen konnte, worauf konnte da ein Mann wie ich ſich Rechnung machen? Doch nicht Eurer Geiz und Eure Undankbarkeit, o großer Maler, ſind daran ſchuld, daß Giulios Gebeine in einem einfachen Sarge ſchlafen, ſondern Giulios' Verdienſte ſelber: Gott wollte, daß ein ſolcher Papſt nur durch ſich ſei, was er iſt, und nicht durch ein großmächtiges Bauwerk erſt, das Ihr aufführtet, etwas zu werden ſcheine." Die Peinlichkeit des Künſtlers in Geldangelegenheiten, die Sorgen, die ihm gerade der Geldpunkt in der Grabmalgeſchichte verurſacht hatten, die gehäſſige Bloßſtellung ſeiner zarteſten Herzensempfindungen laſſen ermeſſen, wie ſchwer Michelagniolo dieſe Niederträchtigkeit verwand.

Das andere kümmerte ihn nicht. Mit ſeinem Genius war er im reinen. Und keine Anfeindung von dieſer Seite konnte ihn auch nur überraſchen. Hatte er doch ſelbſt, als er den Pinſel aus der Hand legte, prophezeit: „Wie viele wird dieſes Werk zu Narren machen!"

Die Einwände, die damals gegen das jüngſte Gericht erhoben wurden, ſind bezeichnend für den Umſchwung der Zeitgeſinnung. Unter dem Druck der großen Umwälzung der Geiſter, deren Loſungsworte Rom und Wittenberg hießen, ging um eben dieſe Zeit die Kultur der Renaiſſance ihrer Auflöſung entgegen. Die Orthodoxie holt aus zu ihren Vernichtungsſchlägen gegen den freien Geiſt der Altertumsbekenner. Dieſer Zwieſpalt wird tragiſch, ſobald er ſich unentſchieden der Seele des Einzelnen bemächtigt. Und das war der Fall bei Michelagniolo. Er, der in der mediceiſchen Grabkapelle ſich, wenn auch in höchſt perſönlicher Ausdeutung, der antiken Begriffsſymbolik bedient hatte, ſah ſich beim jüngſten Gericht vor eine Aufgabe geſtellt, die ein Bekenntnis ſeiner tiefſten religiös-chriſtlichen Überzeugung hervorlocken mußte. Aber die Form, in der er es ablegte, hat heidniſchen Zuſchnitt, etwa in der Art, wie wenn ein Dichter in den Sprachwendungen der Alten den erſchütternden Vorgang eines außerhalb des antiken Vorſtellungskreiſes liegenden Weltgeſchehens zur Darſtellung gebracht hätte. Nirgends fand Michelagniolo in ſeiner bildneriſchen Phantaſie die Fäden, die ihn an die zeitgenöſſiſche Tradition anknüpfen ließen. Die Art, wie er ſeinen Chriſtus geſtaltete, läßt das an einem ſchlagenden Beiſpiel erkennen.

Nur zweimal hatte ihn bisher der erwachſene Heiland beſchäftigt: tot

auf dem Schoß der Madonna und in jener Statue, die als eine Bestellung römischer Edelleute Weihnachten 1521 in S. Maria sopra Minerva neben dem Hauptaltar enthüllt wurde. Der feinen mageren Sehnigkeit des vom Tode Überwundenen auf jener jugendlichen Pietà tritt hier, mit den Symbolen seiner irdischen Leidenszeit, mit Kreuz, Ysopstengel, Schwamm und Strick gekennzeichnet, der Fürst des Lebens in heroischer Nacktheit gegenüber; nur das Antlitz mit dem kurzgelockten Bart und den milde blickenden, zart verschatteten Augen erinnert an den Welterbarmer. Man hat diese Statue, deren erste verschollene Ausführung eine schwarze Ader im Stein entstellte und bei deren zweiter sich Michelagniolo der Hand eines Gehilfen bediente, ohne daß man deren Spuren nachweisen könnte, maniriert genannt. Man fühlte wohl, daß dieser Christus, der in gänzlicher Nacktheit — Schurz, Schuh und Heiligenschein, alles aus Bronze, sind spätere Zutaten — mit einer artistisch ausgeklügelten Bewegung das schwere, schräggestellte Steinkreuz umfaßt und es mit dem vorgesetzten rechten Fuß im Gleichgewicht hält, auf unsere Vorstellung von dem Heiland nicht antwortet. Fremd und einseitig dünkt er uns in der Betonung eines Ideals körperlicher Kraft und Schönheit, dem die Verklärung leidender Geistigkeit mangelt. Unserm Christusbegriff liegt ein anderer Gefühlskomplex zugrunde, derselbe, aus dem Raffael im Teppichkarton mit der Berufung Petri und Tizian im Zinsgroschen – beides Werke aus denselben Jahren wie der Christus in S. Maria sopra Minerva — ihre Idealgestalten entwickelt haben. Hoheit und Milde sind die Faktoren seiner Erscheinung. Michelagniolo aber sieht in dem Welterlöser die physische Kraft und Stärke. In großartig innerer Folgerichtigkeit des Vorstellens ist dieses Ideal des männlich gereiften Christus mit dem heroischen Kindertypus verknüpft, den er von der Madonna an der Treppe bis zur Madonna Medici unerschütterlich festgehalten hat. Seine höchste Steigerung schuf er schließlich in dem Weltenrichter, einer gewiß einseitigen, aber innerhalb des Vorhergehenden logisch unangreifbaren Machtgestalt, die seine Originalität aufs neue beweist. Wie fremd und unverstanden, wie einsam und selbständig sehen wir ihn auch mit diesem Typus inmitten einer Welt, die ihn auch da nicht begriff, wo sie ihn bewunderte. Was aber konnte nun gar der Durchschnitt der Zeitbefangenen mit diesem jugendlichen Zeus, mit diesem christlichen Olympier anfangen?

Man nahm als Herausforderung, was nur die letzte Folge eines lebens-

Chriſtus.
Rom, S. Maria ſopra Minerva.

lang treu bewahrten inneren Vorstellens war, und man glaubte, Willkür zu sehen, wo doch die Übereinstimmung mit dem Dogma von der Person Christi den Meister rechtfertigte. Denn nach altkirchlicher Lehre erscheint Christus in den gleichsam liturgischen Akten seines göttlichen Amtes jung und bartlos, den Wechselfällen von Zeit und Alter ewig entrückt, während er auf seinem irdischen Lebenswege in der Vollkraft des bärtigen Mannes und mit den Spuren menschlich angreifbaren Mitgefühls auftritt.

Alle Unbilden, die Unverstand und zelotischer Eifer dem Werke zugefügt haben, sind nicht imstande gewesen, den Nerv dieser Schöpfung zu töten, die Leidenschaft dieses Selbstbekenntnisses, das auf den erschütternden Ton einer großen Selbstanklage gestimmt ist, abzuschwächen.

Nachdem durch die Arbeit von Jahrhunderten der in diesem Werke aufgehäufte Schatz von Körperformen und Bewegungsmotiven in den festen Besitz aller Künstler übergegangen ist, wendet sich unsere Teilnahme vielmehr der Seele zu, die sich mit der künstlerischen Gestaltung ihrer Schreckensgefühle von erlebtem Graus zu reinigen gedachte.

Auch in den Wandlungen seines Seelenlebens ist Michelagniolo der Repräsentant seiner Zeit. Der Widerstreit von Platonismus und Orthodoxie ist eine typische Erscheinung in der Psychologie der Renaissance. Es sei dabei an den unglücklichen Ausgang jener Verschwörung erinnert, die 1512 nach der Rückkehr der Medici Florenz die Freiheit wieder verschaffen sollte. Mit dem Ideal des Brutus im Herzen hatten sich zwei junge Männer, Pier Paolo Boscoli und Agostino Capponi, zu den Verschwörern gesellt. Aber die Sache kam auf, sie wurden verhaftet, gefoltert und zum Tode verurteilt. Ihr Freund Luca della Robbia, ein Philologe aus der bekannten Künstlerfamilie, weilte mit ihnen während der letzten Nacht im Gefängnis, um ihnen beizustehen und sie zu trösten. „O Luca," seufzte heftig erregt Pier Paolo, „nimm mir den Brutus aus dem Kopf, damit ich den letzten Gang als guter Christ gehe." Und dem Mönch, der inzwischen eingetroffen war, ihm die Beichte abzunehmen, erwiderte er auf die Bemühungen, ihm Mut einzusprechen, fast unwillig: „Vater, verliert damit keine Zeit, denn dazu genügen mir die Philosophen, aber helft mir, daß ich als Christ sterben kann." Die Kraft, gefaßt und ruhig dem Tode entgegenzugehen, fanden diese Männer im Stoizismus der alten Philosophen, in der Erinnerung an die antiken Vorbilder, die den Haß gegen

die Tyrannen predigen und die Verschwörungen preisen. Aber diese Kraft half ihnen nicht im Angesicht der Todesstunde zu dem ruhigen Gewissen eines guten Christen. Das Ideal versagte vor den Schrecken der Verantwortung an jenem dies irae, der, wie ein Spuk aus frommen Kindertagen, noch einmal Gewalt über die von allem Weltlichen schon halb gelöste Seele gewann.

So auch bei Michelagniolo. Man weiß, wie wohl vorbereitet der Zusammenbruch des antiken Ideals in diesen Jahren erfolgte. Was hatten diese Tyrannenhasser vermocht, als Florenz in die Gewalt des neuen Cäsars gekommen war? Auf der Flucht zerstoben, schmachtend im Gefängnis oder verblutend von Henkershand auf den breiten Fliesen des Signoriaplatzes. Und wie hatte ihn selbst dieser „Brutus im Kopf" vor Demütigung geschützt? Auf die innere Krisis hatte der gequälte Körper mit jenem leidenden Zustand reagiert, der 1531 den Freunden so ernste Besorgnisse eingeflößt hatte.

Hinzu kam die übergroße Reizbarkeit dieser Phantasie, deren Visionen schnell die Wucht von Realitäten annahmen. Den früh Gealterten umschwebte ein düsterer Reigen von Todesgedanken, und jeder regte ihm die bangste Sorge um das Heil seiner Seele auf. Wo würde bei der letzten großen Musterung der Seelen sein Platz ihm angewiesen werden? Durfte er auf einen gnädigen Richter und einen milden Spruch hoffen? Und immer antwortete die innere Stimme mit quälenden Zweifeln oder mit einem vernichtenden Nein.

Die Quellen, aus denen die Schwermut dieser Phantasie sich nährte, sind weniger in den Darstellungen der älteren bildenden Künstler als in der literarischen Überlieferung zu suchen. Die Bibel, die unsterbliche Sequenz vom dies irae des Thomas von Celano und vor allem Dantes „Commedia" haben Michelagniolos Vorstellungskraft befruchtet. Namentlich in dem unteren Teile des Bildes drängen sich die nahen Beziehungen zu Dante; die Charonsbarke ist im engsten Anschluß an die Stelle des Inferno (3, 109ff.) gestaltet. Aber das Verhältnis vom Maler zum Dichter ist völlig frei und unbeschränkt. In einem grandiosen Stimmungsbilde faßt Michelagniolo zusammen, was Dante in einzelnen Zügen über das ganze Gedicht verstreut hat, weit auseinanderliegende Szenen der Dichtung weiß er zu verknüpfen und das Schicksal reich entwickelter Gruppen in wenige Gestalten zusammenzuballen.

Chriſtus als Weltenrichter.
Rom, Sixtiniſche Kapelle.

Ein ungeheures Gewoge hinauf und hinab erfüllt die Luft. Wie rings umbraut von Nebelgebilden, die Menschengestalt angenommen haben, sucht das Auge einen festen Punkt, von dem aus das Gewirr und Geschiebe zu überblicken wäre. Und es verweilt endlich bei einer fest geschlossenen Gruppe zuoberst in der Mittelachse der Wandfläche. Dort findet es Christus, umloht von feurigem Glanze, inmitten einer Schar nackter Gestalten, die ihn im dichten Knäuel umdrängen. Dieser gliedergewaltige nackte Heros erinnert nur mit den Wundmalen an den leidenden Erlöser. Er ist der „Rex tremendae majestatis", wie Thomas von Celano ihn schildert. Aufspringend von seinem Wolkensitz, fährt er drohend mit der Rechten empor und wehrt mit der Linken von sich, was sich von dort ihm zudrängen will. Eine furchtbare Gewalt hat die Gebärde dieses emporfahrenden rechten Armes. Wie im höchsten Zorn scheint er auf- und niederzusausen und waffenlos mit der Wucht von Keulenschlägen zu zerschmettern. In diesem Christus ist der gewaltige Leibesbau und die wilde Gebärde alles. Durch das tiefgesenkte Lid ist das Leben des Auges verschleiert; dafür drücken die geblähten Nasenflügel die zornige Erregung, der festgeschlossene Mund den unerbittlichen Willen aus. So alttestamentarisch war der Weltenrichter noch nie geschildert worden; aber er paßt gut zu jenem Gott-Vater, der im Deckenfelde über ihm mit stürmender Gewalt Licht und Finsternis voneinander reißt.

Unter dem erhobenen Arm Christi an jener Seite, wo die Lanze des Longin die tiefe Wunde bohrte, kauert abgewandt und zitternd die Mutter Gottes. Wie in dem Gedicht von den fünfzehn Zeichen des jüngsten Tages, das dem heiligen Hieronymus zugeschrieben wird, möchte sie lieber der Hölle Pein ertragen, als das zornige Antlitz des Sohnes sehen, so lange das Schreckensgericht dauert.

Patriarchen, Apostel, Märtyrer, Heilige drängen herzu, alle die angstvollen Blicke auf den rächenden Gottessohn gerichtet. Die Deutung und Benennung jeder einzelnen Gestalt ist, wie die verschiedensten Versuche erwiesen haben, eine unbefriedigende Mühe. Michelagniolo wollte nicht der Ausleger eines theologischen Programms, sondern der Darsteller eines überwältigenden Massenaffektes sein. Die Anschaulichkeit seines künstlerischen Wollens mußte sich hinwegsetzen über die gelehrte Pedanterie eines leicht ablesbaren Personenverzeichnisses. Wo er in diesem Sinne deutlich sein wollte und konnte, hat er keine Zweifel bestehen lassen. So erblickt man

an den äußersten Rändern dieser Mittelgruppe Petrus, der als Zeichen der ihm zugesicherten göttlichen Gnade die Himmelsschlüssel vorweist, ihm gegenüber Adam, angstvoll hinüberforschend zu Christus. Zu Füßen des Heilandes sitzen auf dem untersten Wolkenlager der heilige Laurentius mit dem Rost über der Schulter, und ihm entgegen, Bartholomäus, der die eigene geschundene Haut in der Linken hält, während die Rechte das Messer, gerechten Lohn fordernd, emporhebt. In einer gesonderten Gruppe weiter nach rechts unten zu werden Andreas mit dem Kreuz, Katharina mit dem Rade, Blasius mit den eisernen Hecheln und Sebastian mit den Pfeilen leicht erkannt. Aber Blick und Gebärde des Richters fliegen über diese nahe und nächste Umgebung hinweg den Tiefen des Bildes zu.

Die gewaltige Erregung, die um den wetternden Christus aufwogt, nimmt in zwei seitlich anschließenden Gruppenmassen gemäßigteren Ausdruck an. Sie zeigen, abermals ohne pedantische Strenge, im allgemeinen die Trennung der Geschlechter durchgeführt; die rechte Hälfte umfaßt im wesentlichen die Männer, die linke, in der die schöne Gruppe einer flehend Hingesunkenen zu den Füßen ihrer Beschützerin auffällt, die Frauen. Inhaltlich ergänzen und führen diese Teile den Gedanken fort, den die Mitte mit größter Energie ausspricht. Aus den fernsten Tiefen des Weltraumes strömen Scharen heiliger Männer und Frauen herbei. Die vordersten in diesen beiden großen Halbchören, wie sie in den Schallbereich der Donnerworte des göttlichen Richters kommen, prallen zurück, beben, stutzen, verhüllen das Angesicht. Die entfernteren genießen in seliger Umschlingung das himmlische Wiedersehn, auf das ihr gläubiges Hoffen gerichtet stand. Aber schon bricht, von den Führern weiter gegeben, Furcht und Schrecken auch über diese die erste Seligkeit des Jenseits Genießenden herein. Nur nach Gerechtigkeit wird dieser Christus urteilen, nicht nach Erbarmen. Aus der Höhe (in den ehemaligen Lünetten) schleppen himmlische Abgesandte die Leidenswerzeuge, das gewaltige Kreuz und die steinerne Säule, Dornenkrone und Essigschwamm herbei, als wollten sie mit der Erinnerung an die Ungerechtigkeit der Menschheit jede mildere Regung ersticken.

Dies ist der obere Teil des Riesengemäldes. Sein leitender Gedanke ist, daß selbst die göttlich Begnadeten und werkgerechten Heiligen noch in ungewisser Furcht vor dem Strafgericht des jüngsten Tages erbeben müssen. Welch Los aber wartet der dumpfen Menschheit, „cum vix iustus sit securus?“ Die untere Hälfte des Bildes gibt die Antwort darauf.

Gruppe der Erlösten aus dem Jüngsten Gericht.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Posaunenstöße dröhnen. Mit vollen Backen schmettern jugendlich kräftige Gestalten die furchtbaren Fanfaren. (Off. Joh., Kap. 8.) Die Bücher des Gerichtes sind aufgeschlagen, der große Foliant mit dem Sündenverzeichnis, der kleine Band mit dem Register der guten Werke. Und drunten auf der nackten Erde, die wie mit ihrem äußersten kahlen Gipfel in die Unendlichkeit des Weltraums ragt, öffnen sich die Gräber, und alles Fleisch regt sich aus langem Todesschlaf. (Ezechiel, Kap. 37, V. 1–11.) Hier und da schlottert noch ein Knochengerippe, klappert ein Schädel in der weiten Umhüllung des Leichentuches. Schwerfällig und mühsam, mit ungelenken Gliedern entringt sich das Menschengeschlecht der Grabesnacht. Sie steigen herauf, stützen sich, die Glieder sind ihnen noch gelähmt. Einige wenden den Kopf empor, andere liegen da, schlaftrunken und blinzelnd. Zum freien Fluge bedürfen sie der Hilfe. Langsam erst verlieren sie in den Lüften die niederziehende Erdenschwere. Manche nehmen eine Wolke zur Stütze, andere müssen mit Aufwendung aller Kraft emporgetragen werden. Noch anderen strecken sich helfende Arme entgegen, ein leichter Griff genügt, sie emporzuheben. Ganz wenigen gelingt ein freier Flug.

Wie es hier auf der linken Seite aufwärts strebt, so stürzt es drüben rechts herab. Stürzt und sinkt durch eigene Schwere oder wird in die Tiefe gerissen von höllischen Gestalten. Der Verdammten wartet unten Charon. Auf seinem Nachen setzt er sie über den Acheron und vor dem Höllenschlunde angelangt, kippt er sie aus, mit dem Fuß nachhelfend, wie eine Ladung Fische. Auf die Säumigen schlägt er mit erhobenem Ruder ein. Am Eingang des Höllenschlundes sind die Teufel geschäftig. Sie zerren, stoßen, schlagen, ziehen an den Haaren herbei. Einer von ihnen, geflügelt und mit Krallenfüßen, trägt seine voreilig erhaschte Beute auf borstigem Nacken ans Ufer und beißt dem ohnmächtig Zurücksinkenden in die Wade. Vor der roten Lohe des Höllenabgrundes steht mit Satyrohren und Bleckezahn Minos, der Nachrichter des göttlichen Urteilsprechers hoch oben. Um seinen wanstigen Leib windet eine Schlange zwei gewaltige Ringe und setzt die Giftzähne an sein Geschlechtsteil. So auserlesene körperliche Qual soll die Unbarmherzigkeit der Strafe verschärfen. Und um ihn regt es sich in wilder Hast, ein scheußliches Gesicht mit Hahnenkamm, Spitzohr und krummem Horn dicht beim andern.

Die Beschreibung des Werkes zeigt auch schon das Kompositionsschema. Man ist erstaunt, das Durcheinander des ersten Eindrucks sich in eine Anzahl dichtgedrängter, nach unten zu sich lockernder Gruppen auflösen zu sehen. In der Anordnung dieser Gruppen herrscht deutlich wahrnehmbare Symmetrie. Nicht mit einzelnen Figuren, die auf der Riesenbildfläche nur verzettelt erschienen wären, nur mit solchen groß zusammengeballten Figurenmassen, mit diesen anscheinend unentwirrbaren Knäueln von Gestalten konnte Michelagniolo die Weiträumigkeit bewältigen. Der wechselnde Größenmaßstab in den Figuren und Gruppen der drei getrennten Zonen hilft dem Auge, die rhythmische Gliederung der Komposition nachzuempfinden. Von unten nach oben beobachtet man ein Zunehmen in dem Ausmaß der Gestalten. Die auferstehende Menschheit und die Verdammten im untersten Teile sind etwa zwei Meter hoch gebildet, die Schwebefiguren der mittleren Zone halten sich zwischen 3 und 3,50 m und die Erwählten um Christus erreichen mit 4 m Höhe das größte Leibesmaß. Auch diese Abstufung entsprang einer tief durchdachten inneren Ursächlichkeit, nicht der Berechnung einer äußerlich optischen Wirkung. Je nach der größeren oder geringeren Anwartschaft auf die Heilsgerechtigkeit sind die Gestalten leiblich höheren oder geringeren Wuchses. Den Standpunkt des unten stehenden Betrachters, dem die Untersicht das höher Gelegene verjüngter erscheinen läßt, zog Michelagniolo nicht in die allgemeine Berechnung. Überhaupt hat der Meister die perspektivische Organisation des Ganzen mit ihrer Tiefenausdehnung und ihrem einheitlichen Augenpunkt seinen höheren geistigen Absichten unbedenklich aufgeopfert.

Um so strenger hielt er an der Einheit des Raumes fest. Er befreite sich von der bisher üblichen pedantischen Architektur der Weltgerichtsbilder mit ihrem ängstlich geschiedenen Oben und Unten, mit den Reihensitzen der Auserwählten, den Gartengründen des Paradieses und den bolgie des Inferno. Wie groß geballte Wolkenschübe bei nahendem Gewitter den lohen Glanz des Gestirns umdrängen, so sind in malerischer Entbundenheit diese Gestaltenmassen gegen den bewegten Hintergrund silhouettiert.

Wie sehr die Farbe mitgesprochen und die Wirkung unterstützt hat, läßt sich kaum mehr beurteilen. Doch ahnen wir, daß auch die koloristische Berechnung geistreich und tiefsinnig erdacht war. Der leichenfarbene fahle Ton, der die unteren Partien beherrscht, belebt sich zu steigender Wirkung, je höher es hinaufgeht. Immer leuchtender heben sich die Leiber gegen das

Ultramarin mit dem weißen Gewölk der Himmelswand ab; die größte Helligkeit umstrahlt den richtenden Gott. Von starken koloristischen Wirkungen und Gegensätzen ist, wie stets bei Michelagniolo, auch hier nicht die Rede, aber die zarte Harmonisierung der gewaltigen Bildfläche war ihm hier ebenso gelungen wie droben an dem Spiegelgewölbe der Decke. Erst die Unbilden der Zeit und der Menschen haben diesen ursprünglichen Eindruck so gut wie verwischt.

Allerdings bringt dieser kolossale Wandabschluß ohne feste Rahmung und architektonische Gliederung die Kapelle als Ganzes um ihren einheitlichen dekorativen Eindruck. Alle Linien des baulichen Gerüstes an den Seitenwänden und an der Decke laufen sich tot, wenn sie auf diese 16 m hohe und 13 m breite Riesenfläche stoßen, die wie ein drohender Prospekt aus der Unendlichkeit gewaltsam sich in den Raum hineinzuzwängen scheint. Doch war dem alten Meister die Einheit des Schauplatzes als Kompositionsgedanke wichtiger, als die dekorative Harmonie des ganzen Raumes. Sein Hunger nach Weiträumigkeit offenbart sich wie eine Naturgewalt, unbezähmbar. Und wie er sich in dieser gigantischen Ausmessung durch den gigantischen Stoff selbst gerechtfertigt fühlte, so liegt ein tiefer Sinn, der nichts mit Willkür oder Sucht nach dem Absonderlichen zu schaffen hat, auch in der Ausgestaltung der Einzelheiten.

Michelagniolo ist der erste, der die Nacktheit der Gestalten bis an die äußerste Grenze des Möglichen durchgeführt hat. Sie war ihm keineswegs nur der Vorwand, seine „große Manier im Nackten" zu zeigen. Vielmehr sah er in ihr das unerläßliche Symbol der von allem Irdischen entkleideten, in ihrer ganzen Blöße vor Gottes Richterstuhl geladenen Seele. Erst der Dichter in ihm gewährte dem Künstler das Recht und die Freiheit, sich seiner Meisterschaft hinzugeben.

Nicht minder tief erdacht und symbolisch begründet erscheint die Flügellosigkeit der himmlischen Heerscharen. Von keinem Sündengewicht beschwert, schweben und halten sich die reinen Geister frei in den Lüften. Diese ideale Entbundenheit von der Last des sündigen Körpers wird auch der Maßstab der Erlösung für die Auferstehenden. Nach Überwindung des Todes sind sie dem Naturgesetz von der Anziehungskraft der Erde nicht mehr untertan. Sie steigen oder fallen, je nachdem das Gute in ihnen sie leicht und beschwingt macht oder das Böse als unsichtbares Bleigewicht sie in die Höllentiefe reißt. In diesen Schwebebewegungen erreicht

Michelagniolos Meisterschaft ihren höchsten Grad. So selbständig freie Bewegung im Raume war noch niemandem gelungen. In unermüdlichem Studium hatte der gealterte Meister dem an der Decke bei Gott-Vater zuerst aufgebrachten Motiv eine Reihe von Varianten hinzugefügt, die es so gut wie erschöpften.

Das überschwängliche Lob, das Vasari dem Werke widmet, bleibt schließlich doch befangen in der Bewunderung der artistischen Fähigkeiten, die Michelagniolo hier gezeigt hat. „Und dies ist in unserer Kunst das Muster jener großen Malerei, das Gott den Menschen auf Erden gesandt hat, damit sie sehen, wie es das Schicksal fügt, wenn Geister höchsten Grades herniedersteigen, erfüllt von göttlicher Gnade und göttlichem Wissen. Dies Werk legt alle in Fesseln, die sich einbilden, etwas von der Kunst zu wissen, und jeder stolze Geist, er sei so reich begabt in der Zeichnung, wie er wolle, bebt und zittert, wenn er jene Wunderzeichen in Umrissen, was sie auch immer darstellen, erblickt". (Vasari.)

Den „Dämon der Zeichenkunst" hat Mit- und Nachwelt in diesem Werke geehrt. Für alle Künstler ist die Altarwand der Sixtinischen Kapelle weit mehr als die Decke die hohe Schule vom „Wissen" des menschlichen Körpers geworden. Der gemalten und gestochenen Kopien ist kein Ende, und überall in den Handzeichnungsammlungen tauchen die Studienblätter nach den Gestalten des jüngsten Gerichts auf.

Man begreift, daß das Neue der äußeren Erscheinung zunächst beunruhigte und erfaßt sein wollte. Wir verstehen, daß Generationen nötig waren, die Allgemeinheit dahin zu bringen, wohin das Genie mit Riesenschritten voraufgeeilt war. Jetzt, nachdem wir fähig sind, zur Übersicht des Ganzen vorzudringen, statt uns staunend an das einzelne zu verlieren — warum stehen wir nicht im Tiefsten erschüttert vor diesem Werk, warum greift es nicht unmittelbar an unser Empfinden, woher dieser erkältende Hauch, der herüberweht von der doch so gesammelten Leidenschaft?

Viel hat der Unverstand der Menschen selbst verschuldet. Die lächerlichen Verhüllungen der „Hosenlatzmacher" und spätere bis ins achtzehnte Jahrhundert reichende Übermalungen haben das Aussehen des Werkes geschädigt. Diese alles Maß überragende Mauerfläche, auf der trüb gewordenes Ultramarin in störenden Flecken sich vordrängt und die Körper

Entwurf zum Jüngſten Gericht.
Florenz, Caſa Buonarroti.

in branſtigem Rot oder fahlem Grau verſchwimmen, ſtößt uns koloriſtiſch ab.

Flüchten wir von dem unerfreulichen Anblick des Ganzen zu den großartigen Einzelheiten, ſo ermüden wir auch da bald. Die ſtarre Einſeitigkeit, mit der durch das ganze Bild ein einziges auf antik-heroiſcher Grundlage geſchaffenes Körperideal durchgeführt iſt, beeinträchtigt mehr und mehr den äſthetiſchen Genuß. Nicht einmal die Verſchiedenheit der Geſchlechter bringt weſentliche Abwechſlung. Nur die Geſchlechtsmerkmale wechſeln, die allgemeine Stämmigkeit bleibt. Alle hat die Auferſtehung mit der Leiblichkeit junger Rieſen begnadet. Wie Chriſtus, der in olympiſcher Stärke thront, zeigen auch die Märtyrer keine Spur ihrer erlittenen Erdenqualen. Der überallhin ausgegoſſene Schrecken trifft auf ſo ſtrotzende Körperkraft, daß ſich ein Zwieſpalt zwiſchen Urſache und Wirkung erhebt. Unſer Mitgefühl verſagt vor einem uns ſo fernen Geſchlecht. Der Zweifel an der inneren Wahrheit deſſen, was wir ſehen, ſteht auf. Wir wittern eine Unausgeglichenheit, eine Disharmonie. Sollte hier das antike Formenideal nicht widerwillig in den Dienſt chriſtlicher Myſtik gezwungen worden ſein?

Und prüfen wir nun zu guter Letzt den Grundgedanken dieſer myſtiſchen Viſion auf ſeinen menſchlichen Edelgehalt, nehmen wir das Ganze bedingungslos hin als das Bekenntnis einer Seele, deren Abgründe und Einſamkeiten wir kennen — ſo ſchreckt uns doch die Herbheit dieſes Bekenntniſſes ab. Unſer Gefühl empört ſich gegen die rauhe Strenge, die ſich in den Gedanken der Rache vergrübelte. Es iſt der eine Ton, der langgezogen mit grauſamer Schärfe immer wieder das Ohr trifft, quält und peinigt. Das Weltende, geſehen durch das Temperament eines altjüdiſchen Propheten und Eiferers um den Herrn Zebaoth. Wir ſehnen uns nach einem befreienden Gegenſatz, nach dem Milden, Verſöhnenden, dem Bibliſch-Chriſtlichen. In dem Rieſengefüge dieſes Orgelſturmes ſchweigen alle zarteren Stimmen. Ein Schauder erfaßt uns vor dieſer Unerbittlichkeit, die alle Hoffnung zuſchanden werden läßt.

Nicht von vornherein lag eine ſo ſtarre Unverſöhnlichkeit in dem Gedanken des Meiſters. Eines der herrlichſten Zeichenblätter, das in ſeinem Hauſe zu Florenz bewahrt wird, gibt eine mildere Auffaſſung zu erkennen. Schon beſteht die vernichtende Gebärde des Weltenrichters, und der Kampf der Verdammten mit den Teufeln wogt in voller Heftigkeit. Aber an der

Spitze des Zuges der Auferstandenen naht sich (hier ist sie noch nackt) mit flehend erhobenem Blick und weit ausgebreiteten Armen Maria, um Gnade und Erbarmen anzurufen. Allein der Meister tilgte wieder diesen Gegensatz. Keine Strafe oder Buße dünkte ihm hart genug für die Sünden, deren er sich zieh. Und wie er in herber Leidenschaftlichkeit gegen sich selbst wütete, ward er auch den andern ein strenger Richter. Wir aber können ihm nicht folgen in diese Tiefen von Zerknirschung. Und darum mischt sich in die Bewunderung des Werkes jene Scheu vor dem Unnahbaren, in der die Ergriffenheit des Herzens niedergehalten wird.

Sicher hat die begeisterte Freundschaft für Tommaso Cavalieri mit ihrem antiken Schönheitskult auf die äußere Gestaltung des Werkes rückgewirkt. Vittoria Colonnas Segel ist in dieser Zeit erst am äußersten Horizont seines Lebens aufgetaucht. Die Nähe ihres frommen Herzens, das sich so um den Glauben an die Gnade mühte, macht sich bereits in dem zweiten großen Werk bemerkbar, das unmittelbar nach dem jüngsten Gericht entstand. Von dem Engelsturze, der als Gegenstück an der Eingangswand geplant war, ist freilich nicht mehr die Rede. Statt dessen entschied sich Paul III. für einen neuen Plan. Wieder sollte Michelagniolos Kunst dem päpstlichen Palast zugute kommen, nicht eigensüchtig in den Dienst des Hauses Farnese gestellt werden.

Antonio da San Gallo, der leitende Architekt von S. Peter, hatte für den Papst nach dem Vorbilde der Nicolauskapelle im selben Stockwerk eine Kapelle erbaut, die Paolina, zur Ausstellung des Sakramentes bei festlichen Anlässen. Die Decke hatte Pierino del Vaga nach des Meisters eigener Zeichnung mit Stukkaturen und Malereien verziert. Die Wände waren Michelagniolo selbst vorbehalten. Es wurden zwei Vorgänge aus dem Leben der beiden Apostelfürsten, die Kreuzigung Petri und Pauli Bekehrung, gewählt.

Die Probleme, die den Meister beim jüngsten Gericht beschäftigten, werden noch einmal mit allem Aufwand an Kraft und Erfahrung durchgearbeitet. Auch hier handelt es sich um große Massenbewegungen und gewaltige Richtungskontraste, die der Ausgestaltung und Vertiefung des Raumes dienen sollen. So ist das Kreuz Petri diagonal in die Tiefe geschoben, und der Kopf des Märtyrers wendet sich mit gequältem Ausdruck aus der Bildfläche heraus. Noch schärfer sind die Gegensätze auf der Be-

Die Bekehrung Pauli.
Rom, Capella Paolina.

kehrung Pauli. Geblendet von überirdisch hereinbrechendem Glanze liegt Paulus vorn am Boden; das Roß stürmt in wilder Flucht der Tiefe zu. In den Lüften aber erscheint wie im Wirbel, verkürzt in fast unmöglicher Drehung, Christus, umflogen von einer Schar freischwebender Gestalten, und schießt in steiler Abwärtsbewegung nach vorn unten auf die Gruppe um den Heiligen zu. Um die beiden Zentren, Christus und Paulus, sind alle Bewegungen geordnet, aber im schärfsten Gegensatz: oben um Christus sind die Kräfte zentripetal, unten um Paulus zentrifugal bewegt. Alle Aufmerksamkeit des Meisters konzentriert sich auf diese großen Akzente; das Landschaftliche, z. B. mit der ragenden Stadtferne, ist, wie immer bei Michelagniolo, mit absoluter Gleichgültigkeit behandelt, „vielleicht," fügt Vasari hinzu, „weil sein hoher Geist sich zu solchen Dingen nicht herablassen wollte."

In der Auffassung der Vorgänge macht sich ein Aufwand an Leidenschaft fühlbar, die keine Abschwächung kennt und ein unausgesetztes Fortissimo einhält. Alle Übergänge des Empfindens sind ausgeschaltet, in schroffer Größe stoßen die Gegensätze aufeinander. Die Wucht, mit der die Gedanken zum Ausbruch kommen, wirkt lähmend. Unserm kleinen menschlichen Maß ist der Meister mit seiner Schöpfung entrückt. So rollt der Donner von Gebirg zu Gebirg, und die Menschen in den Tälern lauschen mit Schrecken empor.

Paul III. schätzte diese Werke so hoch, daß er sie mit allen Kräften vor den Unbilden der Zeit zu bewahren wünschte. Er schuf zu diesem Zweck das Amt eines Konservators der Malereien in der Sixtinischen und Paolinischen Kapelle und übertrug es dem treuen Urbino, dem Diener Michelagniolos. Aber unter den späteren Päpsten geriet das Amt in Vergessenheit. So ist es gekommen, daß das jüngste Gericht beschmutzt und verunstaltet, die Fresken in der Paolina durch Staub und Kerzenrauch fast unkenntlich wurden. Eine Reinigung und Auffrischung hat alle Sorgfalt, die der alte Meister auf sie verwendete, verwischt.

Die Leidenschaft, mit der sich der Greis der mühevollen Arbeit auf den Gerüsten hingab, überwand immer wieder die Beschwerden des Alters. Einmal, mitten in der Arbeit, fiel er vom Gerüst in der Sixtinischen Kapelle herunter und beschädigte sich am Bein. Voll Schmerz und Zorn verkroch er sich in das Innerste seines Hauses, so daß der Arzt mit List zu

ihm dringen mußte. Schließlich bekam ihn doch das Alter in seine Gewalt. Vasari gegenüber klagte der Fünfundsiebzigjährige über die große Beschwerde, die seine letzten Gemälde ihm verursachten; „denn die Malerei, vornehmlich aber die Freskomalerei, ist keine Arbeit für Alte, wenn sie über gewisse Jahre hinaus sind."

Aber der Geist und die Hände Michelagniolos konnten nicht ruhen; noch vierzehn Jahre lang zwangen sie nach ihrem Willen den hinfälligen Körper. Ein Malgerüst hat Michelagniolo nicht mehr bestiegen; die Arbeitslast, die ihm ein Tagesmaß frisch aufgeworfenen Kalkes auferlegte, wußte er nicht mehr zu bewältigen. Mehr und mehr zog sich der Greis in die Einsamkeit seines Hauses und seiner Werkstatt zurück.

II.

In Haus und Werkstatt.

Michelagniolos Haus in Rom lag ganz in der Nähe des Forum Trajanum. „Ich glaube," schreibt er 1550 an den Neffen Leonardo, der seinen Besuch in Aussicht gestellt hat, „Du wirst das Haus zu finden wissen; es liegt S. Maria di Loreto gegenüber dicht beim Macel de' Corvi."

Die Gegend der alten Kaiserfora, von denen das trajanische an Pracht und Ausdehnung alle übertroffen hatte, bot damals noch einen eigentümlichen Anblick in dem Durcheinander von armseligen Häusern der Neuzeit, einigen getürmten Sitzen des Mittelalters und den weit vollständiger als heute erhaltenen antiken Ruinen. Das Trajansforum, von dem die Exedra, das Halbrund am Abhang des Quirinalshügels, noch völlig sichtbar war, lag, wie der Campo Vaccino, von Wiesengras überwuchert. Die Triumphsäule hatte Paul III. beim Besuch von Carl V. bis zum Sockel freilegen lassen. Aber die Pflege und Reinlichkeit des Ortes ließen alles zu wünschen übrig; die Ausdünstungen des Unrats, die aus dem ausgehobenen Schacht, in dem der Säulensockel stand, emporstiegen, waren eine Plage der Nachbarschaft, gegen die Michelagniolo als einer der nächst betroffenen Anlieger Beschwerde einlegte und zum Schutz der Stätte eine ornamentierte Steinbrüstung vorschlug.

Trotz der Nähe einiger Paläste des Adels — sein Haus stieß auf der einen Seite an den Palazzo Zambeccari-Bonelli — bot dieser Stadtteil nur geringe Reize. Winklig und schräg ineinander gebaut, ordneten sich die Häuser zu einer bescheiden malerischen Gruppe. In der Schmucklosigkeit ihrer Außenseiten glich eins dem andern. In die kahlen Mauern waren unregelmäßig kleine Fenster eingeschnitten, hie und da stieg über dem roten Ziegeldach ein Turm auf, aus dessen gelockerten Fugen das Gras in Büscheln hervorsproß. Die Straßen waren eng und schmutzig; an Regentagen weichten sie zu Pfützen auf. Geringe Leute waren die Einwohner; macel de' poveri nannte Michelagniolo scherzhaft seine elende Gasse. Eins seiner Gedichte, in dem er sich auf den burlesken Ton Bernis

zu ſtimmen verſucht und doch gleich in die ſchneidende Bitterkeit der eigenen Melancholie fällt, ſchildert ihn, alt und mißmutig, in dieſem verwahrloſten Spinnenwinkel:

Wie Mark, von Baumesrinde feſt umſpannt,
Leb' hier ich ärmlich, einſam wie ein Geiſt,
Den Zauberkraft in ein Gefäß gebannt.

Schwarz iſt mein Grab, in kurzem Flug durchreiſt;
Von eignen Netzen tauſendfach umwebt,
Die Spinne drin als Weberſchiffchen kreiſt.

Ein Berg von Kot vor meiner Tür ſich hebt;
Aß einer Trauben, nahm er Medizin,
Hier iſt's, wo er ſich zu erleichtern ſtrebt.

Die Katzen, Aas, Lockvögel, Miſt ſich halten,
Die bringen ſie als Hausgerät für mich,
Ich muß ſogar mit ihnen Umzug halten.

Das wär' ein Spaß, mich am Dreikönigstag
Zu ſehn, noch ſchöner wär' es, ſäh man hier
Bei den Paläſten dies mein ärmlich Dach.

Das Haus des Meiſters unterſchied ſich wenig von den umſtehenden. Mit den ſtattlicheren der Nachbarſchaft hatte es den Turm gemeinſam. Im Erdgeſchoß lagen Stallungen, nach hinten zu ein Garten, in den der Meiſter manchmal ſeine angefangene Marmorarbeit ſchaffen ließ. Das Innere ſcheint viele Zimmer und Räumlichkeiten gehabt zu haben, aber merkwürdig ineinander gebaut und verſchachtelt, wie wir noch viele alte Häuſer im Süden antreffen. Die Werkſtatt war natürlich beſonders groß und hoch.

Nach dem Tode Julius II. hatte Michelagniolo im Mai 1513 das Haus von den Erben des Papſtes angewieſen bekommen. Hier entſtanden die erſten Figuren für das Grabmal des verſtorbenen Gönners, die Gefangenen und der Moſes, in Jahren, die für den Meiſter und ſeine Werke

Das Forum Trajanum, die Gegend von Michelagniolos Wohnstatt. Stich von Etienne du Pérac. (1575.)

verhältnismäßig günstig sich gestalteten. Aber der Aufenthalt währte nicht lange, denn die Arbeiten für die Fassade von San Lorenzo riefen Michelagniolo nach Florenz.

Schon 1517 räumte er das Haus. Da er es zunächst nur auf neun Jahre „gratis et amore", also als widerrufliches Eigentum erhalten hatte und die Rückkehr nach Rom in ungewisser Ferne lag, hielt der argwöhnische Meister einen gründlichen Kehraus. Den bescheidenen Hausrat schaffte er nach Florenz, Zeichnungen und Kartons ließ er verbrennen. Wahrscheinlich ging bei dieser Gelegenheit die Mehrzahl der Kartons für die Sixtinische Decke zugrunde.

Als Michelagniolo 1532 Ende August sein Haus wieder sah, fand er es ziemlich verwahrlost und beschädigt. So gut es ging, hatten während seiner Abwesenheit Leonardo Sellaio und Sebastiano die Obhut geführt, aber wohin war die zerstörungswütige Soldateska während des sacco nicht gekommen? Jetzt hatten es die Freunde notdürftig hergerichtet mit Hilfe einer Nachbarin, der Frau eines Sbirren, die Michelagniolo in ihr Herz geschlossen hatte. Aber der Meister mußte doch das Dach ausbessern und die eingestürzten Decken instand setzen lassen. Vorläufig benutzte er es nur als Absteigequartier, wenn er zu kürzerem Aufenthalt von Florenz herübergeritten kam. Von Bartolommeo Angiolini, dem er die Überwachung anvertraut hatte, ließ er sich des öfteren Bericht erstatten.

Angiolinis Briefe in ihrer allerliebsten Natürlichkeit geben erwünschtesten Einblick in des Künstlers Anwesen. Im Garten wuchert der Lorbeer und droht den andern Bäumen die Sonne zu rauben. Die Granatäpfel und die Feigen werden geerntet, der Muskateller muß vor den „sehr unanständigen Elstern" geschützt werden. Auch für die Tiere, denen Michelagniolo sehr zugetan war, wird gesorgt; „die Hennen und Messer der Hahn triumphieren," berichtet der treue Hauswart, „und die Katzen beklagen sich über Eure Abwesenheit, obgleich es ihnen nicht an Futter fehlt." Mehr noch wie die Katzen liebte Michelagniolo die Pferde. Es war eine besonders zarte Aufmerksamkeit, als ihm eines Tages der Kardinal Ippolito Medici sein türkisches Leibroß, das Michelagniolos Wohlgefallen erregt hatte, zum Geschenk ins Haus sandte nebst einem Pferdeknecht und zehn Mauleseln, die Futtersäcke heranschleppten. Später, als die Gebrechlichkeiten des Alters zunahmen, konnte der Greis kein Pferd mehr besteigen. Seine Ritte nach der weit entfernten Bauhütte von S. Peter oder sonst in die Stadt,

um die neuen Kunſtſchöpfungen zu ſehen, unternahm er auf einem Maultier oder einem kleinen Pferdchen. Ein ſolches kaſtanienbraunes ronzinetto fand man bei ſeinem Tode im Stall an die Krippe gebunden.

Im Innern des Hauſes herrſchte anſpruchloſeſte Einfachheit. Nichts erinnerte daran, „daß es Dinge gibt, welche den Ernſt des Lebens mildern und die Sinne erfreuen". Nur Gedanken der Arbeit und des Todes walteten an dieſer Stätte. Auf halber Höhe der Treppe war der Tod als Skelett gemalt mit einem Sarge auf dem Rücken; darunter war zu leſen:

Die ihr der Welt euch hingebt, hört, was ich ſage:
Einſt für Leib und Seele, die ihr geopfert,
Gibt ſie den ſchwarzen Sarg euch, den ich trage.

Im Schlafzimmer ſtand das eiſerne Bettgeſtell mit Strohmatratze und einem weißen Leinenhimmel am Kopfende, ein Schrank mit Wäſche und Kleidungsſtücken und der Kaſten aus Nußbaumholz, in dem Michelagniolo ſein Geld und ſeine Skripturen verwahrte. Als man nach ſeinem Hinſcheiden das Inventar aufnahm, fand man in dieſer Truhe, teils in Taſchentücher geknüpft, teils in Ton- und Kupfergefäßen 8190 Golddukaten und ungefähr 200 Skudi.

Michelagniolo war die Mäßigkeit ſelbſt. Obwohl er Reichtümer angeſammelt hatte, lebte er gleich einem Armen. Schon in der Jugend hatte er ſich mit ein wenig Brot und Wein begnügt, um anhaltend bei der Arbeit zu bleiben. Wenn ihn dann die Müdigkeit überwand, ſchlief er angekleidet und mit den Stiefeln an den Füßen ein. Die Stiefel von Hundefellen, die er über den bloßen Füßen trug, zog er überhaupt nur ſelten aus, „ſowohl aus Urſache der Krämpfe, woran er immerfort gelitten, als auch aus andern Gründen, und manchmal unterließ er es ſo lange ſie auszuziehen, daß dann mit den Stiefeln zugleich die Haut mitging, wie bei den Schlangen." (Condivi.) Wie er wenig Speiſe zu ſich nahm, ſo mied er auch den langen Schlaf. Überkam er ihn zu lang, ſo gab es ein Erwachen mit Kopfweh und verſtimmtem Magen. Die vorrückenden Jahre milderten etwas die ſpartaniſchen Gepflogenheiten ſeiner Lebensweiſe. Dafür brach jetzt der Schlaf von ſelbſt ab. Dann griff der Meiſter zu der merkwürdigen Kappe, die er ſich aus ſteifem Papier gemacht hatte, entzündete das Talglicht aus Ziegenfett, das oben in ihrer Mitte ſteckte, nahm Hammer und Meißel und machte ſich an die Arbeit.

Michelagniolo iſt unverheiratet geblieben. Wenn ihm gelegentlich ein Freund Vorſtellungen machte, es ſei ſchade, daß er keine Frau genommen habe, „Ihr würdet viele Kinder bekommen und ihnen den ehrenvollen Lohn ſo langer Mühen als Erbe hinterlaſſen haben" — ſo antwortete er ruhig: „Nur zu viel habe ich mit einer Frau zu ſchaffen gehabt, das iſt die Kunſt, die mich ſtets gequält hat, und meine Kinder ſind die Werke, die von mir zurückbleiben, die, wenn ſie auch nichts taugen, doch eine Zeitlang leben." Und humoriſtiſch wies er auf Lorenzo Ghiberti hin, deſſen Kinder und Neffen verkauft und zugrunde hätten gehen laſſen, was er hinterließ; „die Türen von S. Giovanni aber ſind noch da."

Nur zu oft ging es bunt und unordentlich in dem Hausſtand des Einſamen zu. Er ſelbſt fand nicht den Ton, das Geſinde in Ordnung zu halten. Verloren an ſeine Arbeit, ſah er eine Weile gleichgültig dem Treiben zu. Dann aber, in einem Augenblick der Übellaunigkeit, reizten ihn kleinere Verſehen, namentlich ungehörige Geldausgaben, bis zum Maßloſen. Unwirſch fuhr er drein, jagte aus dem Hauſe und klagte über die Schlechtigkeit. Beſonders die weiblichen Dienſtboten hatten es ſchwer und bereiteten ihm Verdruß. Die Ricordi, die all das häusliche Ungemach getreulich verzeichnen, ſenden manchmal den Entlaſſenen noch einen letzten Fluch nach: „wär ſie lieber niemals zu mir gekommen." Schließlich behalf er ſich ganz ohne weibliches Geſinde.

Seine Diener nahmen mehr die Stellung von Werkſtattgehilfen ein. Auch mit ihnen hatte er Kümmerniſſe aller Art. Sie verdarben manches in ihrem Leichtſinn, waren, wie die Mägde, ſchmutzig und liederlich. Nur einer blieb ihm in Treue und Redlichkeit ergeben und hat ſich in ſechsundzwanzig Jahren zu einem faſt unentbehrlichen Freunde ſeines Herrn aufgeſchwungen. Es war Francesco d'Amadore, genannt Urbino, aus Caſtel Durante. Was Michelagniolo an ihm beſaß, ſagen die Briefe, mit denen er den Getreuen, der am 3. Dezember 1555 dahinſchied, beklagt. „Und er hat mich in großer Betrübnis und Niedergeſchlagenheit zurückgelaſſen, ſo daß es mir ſüßer geweſen wäre, mit ihm zu ſterben, der Liebe halber, die ich zu ihm trug. Und er verdiente nicht weniger, denn er hatte aus ſich einen wackeren Menſchen gemacht voll Treue und Redlichkeit. Daher iſt mir zumute, als hätte mich ſein Tod des Lebens beraubt: und ich kann keinen Frieden finden." In großmütigſter Weiſe nahm ſich der untröſtliche Meiſter der Witwe Cornelia und ſeines Patenkindes Michelagniolo

an. Urbinos Nachfolger ward Antonio del Franceſe, ebenfalls aus Caſtel Durante gebürtig; er ſtand ſeinem Herrn in der Todesſtunde bei.

In den Künſtlerwerkſtätten der Renaiſſance herrſcht ſonſt reges Leben. Michelagniolo muß man ſich immer allein in der kahlen, unordentlichen Werkſtatt denken. Ein Geheimnisvolles umſchwebte den Raum, das Anlaß zu allerhand ſchlimmem Gerede gab. Es hieß, er wolle engherzig und eiferſüchtig ſein künſtleriſches Eigentum wahren, er arbeite bei Nacht, um einen Einblick in ſein Schaffen zu verhindern. Der auffällige Mangel an Schülern und Gehilfen bei ſeinen ausgedehnten künſtleriſchen Unternehmungen wurde nicht minder mit Kleinlichkeit und mit Geiz in Verbindung gebracht. Offen ſprach es Baccio Bandinelli aus: „Die Urſache, warum er keine Marmorwerke lieferte, iſt, daß er nie jemandes Hilfe gewollt hat, um keine Meiſter zu machen (per non far' maestri)."

Solchen Verleumdungen, aus denen der ſchlecht verhehlte Neid des unterlegenen Rivalen ſpricht, ſteht Condivis Zeugnis gegenüber: „Es iſt nicht wahr, was viele ihm anhängen, daß er nicht habe unterrichten wollen; im Gegenteil hat er dies gern getan." Tatſache iſt trotzdem, daß Michelagniolo kein Schulhalter wie etwa Raffael geweſen iſt.

Condivi meint, das Unglück habe es gewollt, daß Michelagniolo entweder auf wenig fähige Subjekte geſtoßen ſei oder auf ſolche, die, wenn auch befähigt, keine Ausdauer hatten und ſich ſchon, nachdem ſie wenige Monate in ſeiner Lehre geweſen waren, für Meiſter hielten. Wir aber wiſſen und verſtehen, daß dies „Unglück" nur die notwendige Folge ſeiner geiſtigen Veranlagung und der Art ſeines Schaffens geweſen iſt. Handlanger und Vorarbeiter brauchte er, Farbenreiber und Steinmetzen, die ohne eigenes Urteil ausführten, wozu er ſie anleitete. Jeder andere hätte ihm nur im Wege geſtanden. Sein Genius verlangte nach tiefſter Einſamkeit für den gewaltigen Aufwand von Konzentration, den er zum Schaffen benötigte. Wer hätte zudem mit dem Tempo ſeines Arbeitens Schritt zu halten vermocht? Wer wäre zurechtgekommen mit den kleinen Modellen, deren flüchtige Andeutungen der ungeheuren Schärfe dieſer inneren Anſchauung genügten? Unvermeidlich wäre aus der Mitarbeit ſelbſtändiger Meiſter eine Trübung des künſtleriſchen Gedankens entſtanden. Wer ſo hohe Anforderungen an ſich ſelbſt ſtellte, durfte auch von andern das Höchſte verlangen. Und wie enttäuſchten ſie den Meiſter,

wenn er ihre Hilfe anrief! Die Worte, mit denen Michelagniolo in einem seiner ersten Briefe Tommaso Cavalieri zu huldigen gedachte, passen in diesem Fall noch besser auf ihn selbst: „Chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può aver compagni — wer einzig dasteht in allen Dingen, kann nirgend auf Genossen rechnen."

So erklärt es sich, daß es unbedeutende und unselbständige Leute sind, die wir in seiner unmittelbaren Nähe sehen, während er Künstler von Ruf und Namen in schroffer Weise von sich fortgewiesen hat. Aber auch mit diesen Geschöpfen, von denen er doch kaum mehr verlangte, als daß sie das Handwerksmäßige der Kunst anständig ausübten, machte er üble Erfahrungen. Sein Vertrauen, wenn es einmal geweckt war, schläferte auf lange seinen Argwohn ein; dann aber folgte ganz unerwartet ein zorniges Erwachen.

Einige dieser Schüler sind genauer bekannt geworden. Um 1520 war Pietro Urbano, „eine Person von Geist", in seinen Dienst getreten. Michelagniolo scheint sehr von ihm eingenommen gewesen zu sein; der alte Lodovico aber erkannte den Burschen besser. Darüber setzte es Streit zwischen Sohn und Vater, und nur zu bald erwies sich der Alte als der feinere Menschenkenner. Urbano sollte den schon 1514 von römischen Verehrern Michelagniolos bestellten Christus nach Rom geleiten, einige Kleinigkeiten noch vollenden und seine Aufstellung in S. Maria sopra Minerva bewirken. Der leichtfertige Pistojese aber konnte den Lockungen des damals von Dirnen wimmelnden Rom nicht widerstehen. Bei seinem Lotterleben verpfuschte er das Wenige, das ihm zu machen blieb, und brannte nach Neapel durch, nicht ohne noch einen Ring und vierzig Dukaten veruntreut zu haben.

Bald darauf wurde dem Meister ein sechzehnjähriger junger Bursche, Antonio Mini, empfohlen, der gut einzuschlagen schien. An Begabung freilich konnte er es mit seinem leichtfertigen Vorgänger nicht aufnehmen; er zeigte den besten Willen, indessen „wo das Wachs hart ist, prägt sich's nicht gut". Um so treuer war Antonio mit seiner Person dem Meister zugetan. Er begleitete ihn im September 1529 auf der hastigen Flucht aus Florenz nach Venedig, und man kann denken, daß Michelagniolo nur einen durchaus Erprobten dabei mitnahm. Die Gelegenheit, sich für so viel Treue und Anhänglichkeit erkenntlich zu zeigen, bot sich im Jahre 1531. Antonio Mini hatte zwei Schwestern zu verheiraten, für deren Mitgift

Michelagniolo zu ſorgen beſchloß. Fertig in der Werkſtatt ſtand ein großes Temperagemälde, Leda mit dem Schwan, das der Herzog von Ferrara halb ſcherzhaft als Löſegeld für die Freilaſſung Michelagniolos zu ſeiner Rückkehr nach Florenz gefordert hatte. Wie die Exemplare in London, im Berliner Schloß, in der Dresdener Galerie und im Muſeo Correr zu Venedig erweiſen, war auf ihm die Geliebte des Zeus in der Haltung der Nacht vom Grabmal des Giuliano dargeſtellt. Die Taktloſigkeit des Geſandten, den der Herzog mit der Abholung des Gemäldes beauftragt hatte, erregte des Meiſters Zorn, ſo daß er dem Boten die Tür wies und das Bild für ſich behielt. Nun ſchenkte er es dem treuen Hausgenoſſen, um deſſen Glück damit zu machen. Antonios Sinn ſtand danach, mit dem Gemälde nach Frankreich zu gehen, waren doch die abenteuerlichſten Gerüchte von der Munifizenz Franz I. nach Italien gedrungen, ſeitdem dort Roſſo und Ruſtici zu Geld und Ehren gelangt waren. Dieſer Hoffnung gab ſich der junge Mann um ſo verwegener hin, als ihm außer der Sorge um die Schweſtern auch die eigene Zukunft am Herzen lag. Denn er war ſterblich in die Tochter einer armen Witwe verliebt, und dieſe Leidenſchaft mißfiel den Verwandten, die eine anſehnliche Mitgift als Faktor in die Lebensrechnung geſtellt hatten. Entfernung ſchien auch in dieſer Hinſicht das beſte Heilmittel, und ſo wurde Antonios Reiſeplan von allen gebilligt und unterſtützt. Dem Scheidenden gab Michelagniolo viele Zeichnungen und zwei Kiſten voll Modelle mit auf die Reiſe; Bild und Karton ſollten ihm zu Schiff nach Lyon nachgeſandt werden. Allein die Spekulationen, in die der unerfahrene Mann ſich alsbald mit ſeiner koſtbaren Habe einließ, ſchlugen fehl, und ſchließlich ſah er ſich durch die Gaunerei eines Landsmannes um ſeinen Beſitz betrogen. Der Verdruß darüber, die Enttäuſchungen in der Fremde machten ihn krank und zogen ſchon 1533 ſeinen Tod nach ſich.

Die Leda aber ſchenkte jener Betrüger dem König von Frankreich, der ſich mit einem gut bezahlten Amte dankbar erwies. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ſollte das Gemälde, das ſich im Schloſſe zu Fontainebleau befand, wegen ſeiner Anſtößigkeit verbrannt werden, doch entging es dieſem Schickſal und kam, ſehr zerſtört und von fremder Hand entſtellend übermalt, nach England. Ob es identiſch iſt mit dem im Vorrat der Londoner National Gallery aufbewahrten Exemplar, ſteht dahin. Der Karton gelangte nach Florenz zurück und nahm ſpäter ebenfalls den

Weg nach England, wo man ihn in der Royal Academy wieder gefunden zu haben glaubt. —

Je älter er wurde, je mehr sah Michelagniolo auf die Gesinnung derer, die er unterwies, und desto nachsichtiger beurteilte er die Kunstfertigkeit seiner Schüler. Daher die überraschende Vertraulichkeit, in die der Greis den Ascanio Condivi einließ. Wir wissen kaum mehr von ihm als diese Tatsache, und daß er von angesehener Familie aus Ripa Transone stammte. Dankbar erkennt er an, daß Michelagniolo ihm „jegliches Geheimnis, das zu seiner Kunst gehört," eröffnet habe; indes hat sich keine künstlerische Arbeit erhalten, an der man die Frucht dieser unvergleichlichen Unterweisung erkennen könnte. Und doch ist Condivi der genannteste aller Michelagniolo-Schüler. Sein bescheidenes schriftstellerisches Talent hatte er im Umgang mit römischen Gelehrten so weit gepflegt, daß er 1553 sein „Leben Michelagniolos" erscheinen lassen konnte. Der Wert dieser Schrift beruht auf den Tatsachen, die Condivi zum großen Teil aus des Meisters eigenem Munde erfuhr. Mit diesem Werke, so war Michelagniolos ausdrücklicher Wunsch, sollte ergänzt und berichtigt werden, was „einige, welche, indem sie über diesen seltenen Mann schrieben, ohne ihn (wie ich glaube) so genau gekannt zu haben, wie ich", hatten drucken lassen. Diese Worte wenden sich gegen Vasaris, der 1550 in der ersten Auflage seiner Künstlerbiographien Michelagniolos Leben ebenfalls erzählt hatte. Auch dies ist charakteristisch für die Politik Michelagniolos. Er dankt Vasari mit einem Sonett und besorgt in der Stille die Korrektur dessen, was sich auf ihn bezieht. Natürlich war Vasari nicht sonderlich erbaut und ließ es Condivi entgelten den er in der zweiten Auflage mitleidig abtut. „Ascanio dalla Ripa Tran, sone wandte große Mühe auf, ohne daß man einen Erfolg davon sah, sei es in Werken oder nur in Zeichnungen ... Ich entsinne mich, daß Michelagniolo, seine Not bemitleidend, ihm mit eigener Hand half, es frommte aber wenig." Darüber, wie gesagt, können wir nicht urteilen. Wir schätzen Condivi als den getreuen literarischen Adjutanten Michelagniolos. Er kehrte schon vor 1556 nach seiner Heimat zurück und fand dort 1574 den Tod durch Ertrinken.

So wenig wie Condivi und die andern ist auch Tiberio Calcagni, der in den letzten Jahren Michelagniolo nahestand, mit selbständigen Werken auf die Nachwelt gekommen. Durch Donato Giannotti empfohlen, hatte sich der Jüngling Michelagniolo genähert. Dieser gewann ihn bald lieb wegen

ſeiner Beſcheidenheit und ſeiner guten Sitten. An die Marmorwerke, die Michelagniolo ihm zur Vollendung übergab, den Brutus und die Pietà im Florentiner Dom, hat er kaum gerührt; vielleicht hielten ihn Ehrfurcht und Beſcheidenheit zurück. Dagegen leiſtete er bei den großen architektoniſchen Unternehmungen hilfreiche Hand, zeichnete Pläne und Riſſe, zum Beiſpiel für S. Giovanni dei fiorentini, machte auch dazu nach Michelagniolos Unterweiſung das Baumodell in Ton. Man kann ihn als eine Art von Baukontrolleur in Michelagniolos Dienſten bezeichnen. Er hat nur kurze Zeit den verehrten Meiſter überlebt.

Nicht durch perſönliche Unterweiſung, ſondern mittelbar durch das Vorbild ſeiner Werke hat Michelagniolo gewirkt und Schüler herangezogen, die dennoch niemals den Fuß in ſeine Werkſtatt geſetzt haben. Wir wiſſen von keinem, der, ſelber ſtets „allein wie der Henker", eine ſo große Schar auserleſener Talente um ſich zu ſammeln gewußt hätte. Die ganze Accademia del Diſegno in Florenz, deren Haupt er ſeit 1563 war, nannte ſich ſeine Schülerſchaft. Und lenken wir den Blick hinaus über die Grenzen der irdiſchen Laufbahn des Meiſters, ſo finden wir, daß die größten Künſtler der folgenden Jahrhunderte noch in ſeine Schule gegangen ſind. Wie alles bei ihm ins Rieſengroße ſich auswächſt, ſo auch die Wirkung der wortloſen Unterweiſung, die aus dem abgelegenen Hauſe am Forum Trajanum und ſeiner einſamen Werkſtatt hervorgegangen iſt.

Garten und Haus Michelagniolos ſind längſt verſchwunden. Nach dem Tode des Meiſters vermietete der Erbe und Neffe Leonardo, Buonarrotos Sohn, das Haus an Daniele da Volterra, einen der letzten Getreuen und Schüler Michelagniolos; nur die Turmzimmer und Platz für ſeine Pferde im Stall behielt er ſich als Abſteigequartier vor. Aber das Anweſen war in den letzten Zeiten des Alten ſo in Verfall geraten, daß es zunächſt nicht zu beziehen war. „Ich habe," ſchreibt Daniele an Leonardo, „die Bäume im Garten niederſchlagen laſſen und eine Menge jener Lorbeerſtämme ausgerodet, die den andern Bäumen die Sonne raubten. Ich habe auch die Treppe bedecken laſſen, aber das Dach des Saales iſt noch nicht mit Ziegeln eingedeckt worden." Zu einer Benutzung des Hauſes iſt Daniele überhaupt nicht gekommen; er ſtarb ſchon 1566. Faſt zwanzig Jahre hören wir nichts weiteres davon; dann, 1584, wird es an Martinio Lunghi, den Architekten, verkauft; 1611 iſt ein Verwandter, der

Bildhauer Stefano Lunghi, Eigentümer. So ging es durch mehr als zwei Jahrhunderte von Hand in Hand, bis im Jahre 1848 der Fürst Aleſſandro Torlonia, der den ganzen Häuſerkomplex erworben hatte, um auf ihm eine Mietskaſerne zu errichten, auch Michelagniolos Wohnhaus niederreißen ließ. Auch dieſer „palazzo“ und die anſtoßenden Bauten ſtehen nicht mehr; ſie mußten dem Nationaldenkmal Vittorio Emanueles weichen.

Lange Zeit wurde ein verſtecktes Gebäude, an dem vorüber ſich die Fahrſtraße zum Kapitol hinaufſchlängelt, irrtümlich für Michelagniolos Haus ausgegeben. Auch dieſes Haus in der Salita delle tre pile, deſſen Stiegenraum in Malerei und Kupferſtich wenigſtens erhalten iſt, wurde bereits 1872 abgebrochen. So iſt von der irdiſch beſcheidenen Lebensſtätte des Genius ſelbſt die letzte legendariſche Spur getilgt.

III.

Zeichnungen.

Frühjahr und Sommer 1550 hielt ſich Vaſari in Rom auf. Der neu gekrönte Papſt Julius III. wünſchte von ihm die Entwürfe für die Grabmäler, die er ſeinem Großvater Fabiano und ſeinem Oheim, dem alten Kardinal del Monte, errichten wollte und die man heute, von Ammanati ausgeführt, einander gegenüber in S. Pietro in Montorio, ſieht. Mit um ſo größerem Selbſtbewußtſein trat der Künſtler auf, als er im Reiſegepäck den eben gedruckten Band ſeiner Künſtlerviten mit ſich führte. Ein Exemplar überreichte er Michelagniolo, dem einzigen lebenden Künſtler, deſſen Biographie er aufgenommen hatte. Ein lebhafter Verkehr entſpann ſich. Es war gerade das Jubiläumsjahr, und der Papſt hatte ihnen doppelten Ablaß verſprochen, wenn ſie die Wallfahrt zu den ſieben Hauptkirchen unternähmen. Auf den Ritten zwiſchen den weit auseinander liegenden Heiligtümern führten ſie „viele nützliche, ſchöne und ſinnreiche Geſpräche über die Kunſt," die der federgewandte Aretiner leider gegen ſeine Abſicht nicht veröffentlicht hat. Auch am Macel de' Corvi ging Vaſari ein und aus und eines Tages brachte er ein altes Zeichenblatt herbei, das er von Granacci zum Geſchenk erhalten hatte und wie eine Reliquie bewahrte. Michelagniolo hatte darauf mit kräftigen Federſtrichen mehrere weibliche Gewandfiguren durchkorrigiert, die vor ſechzig und mehr Jahren einer ſeiner jungen Mitſchüler ungeſchickt kopiert hatte. Jetzt machte es ihm Freude, dieſe längſt vergeſſene Probe ſeiner jugendlichen Hand wiederzuſehen und mit der Beſcheidenheit der wahrhaft Großen am Ende ihres Tagewerkes meinte er, als Kind habe er dieſe Kunſt beſſer verſtanden wie nun, da er alt ſei.

Im Zeichnen hat Michelagniolo Anfang und Ende aller künſtleriſchen Weisheit erblickt. „Wer ſo Großes erreicht hat, daß er des Zeichnens mächtig iſt, dem ſage ich, daß er einen köſtlichen Schatz beſitzt, denn er kann Geſtalten ſchaffen, höher als irgend ein Turm, ſowohl mit dem Pinſel als mit dem Meißel." Von der Vollendung

Studien für die Begleitfigur der Libyca und für die Gefangenen am Juliusgrab. Rötelzeichnung.
Oxford.

und Vollkommenheit seiner Skizze oder Zeichnung — so äußerte er sich ein andermal gegen denselben Francesco d'Ollanda — hänge für den Künstler alles ab, gleichviel, ob einer in Marmor, Bronze oder Silber arbeiten wolle. „Auch hat er mir selbst mehr als einmal versichert, er fände das Behauen der Steine weniger schwierig als das Bereiten der Farben und halte es für eine größere Kunst, mit der Feder als mit dem Meißel meisterlich zu zeichnen". „Im Zeichnen, das man mit anderm Namen auch die Kunst des Entwerfens nennt, gipfeln Malerei, Skulptur und Architektur; die Zeichnung ist der Urquell und die Seele aller Arten des Malens und die Wurzel aller Wissenschaft."

Die Zahl der erhaltenen Zeichnungen erreicht mehrere hundert, aber diese Summe stellt doch nur ein Fragment dar. Viel ist schon zu Lebzeiten des Künstlers zugrunde gegangen, teils achtlos bei dem mehrfachen Wechsel des Aufenthaltes, zum Teil aber auch mit wohlüberlegter Absicht von ihm selbst vernichtet worden. Die Kartons zu den großen Malwerken, von denen sich keiner erhalten hat, mögen ihm nur im Wege gewesen sein, wenn die Arbeit vollendet war; man weiß, wie gleichgültig er, von neuen Plänen hingenommen, den abgeschlossenen Arbeiten gegenüber sich verhielt. Die Studienblätter aber hat er bündelweise verbrannt, „damit niemand die Mühen sähe, die er aufgewandt und wie er mit seinem Genius gerungen habe, um nur auf dem Gipfel der Vollendung zu erscheinen". „Und", fährt Vasari, dem wir dieses wichtige Selbstbekenntnis verdanken, mit Hinsicht auf einige Zeichnungen Michelagniolos aus seiner Sammlung fort, „obwohl sie die Größe jenes Geistes kund tun, erkennt man darin doch auch, daß er, um Minerven aus dem Haupte Jupiters zu heben, den Hammer Vulkans bedurfte."

Wie seine Manuskripte, so geben Michelagniolos Zeichnungen den tiefsten Einblick in die mit heroischer Zähigkeit erduldeten Mühen, die sich der Meister bei der Durcharbeitung seiner Formgedanken auferlegte. Sie sind ein neuer Beweis für die alte Erfahrung, daß mit der Größe der Begabung auch das Gefühl der Verantwortlichkeit sich steigert. Sie sind die feinsten Zeugnisse, die zuverlässigsten Urkunden, die wie für die einzelnen Werke, so auch für die Methode seines Schaffens im allgemeinen beständig zu Rat gezogen werden müssen. Besäßen wir dies Archiv seines Geistes in ursprünglicher Vollständigkeit, wir fänden des Staunens kein Ende über die Unerschöpflichkeit der darin aufgespeicherten Geisteskraft

und -arbeit. Gleichwohl, so unvollständig erhalten, so lückenhaft in Zeiten, wenn die Hand, an die schwere Hammerarbeit vor dem Marmorblock gewöhnt, das zierliche Werkzeug von Stift und Feder nicht führen konnte, geben diese Blätter in gehöriger Folge doch eine hinreichende Übersicht über die Entwicklung seines zeichnerischen Stils. Viele von ihnen sind ebenso freie Schöpfungen seines Geistes wie die umständlich in langsamer Überwindung des Materiales hergestellten Marmorarbeiten.

Der überkommene Vorrat, in den europäischen Sammlungen zerstreut, am reichsten in Florenz, besonders in der Casa Buonarroti, in London und Oxford erhalten, läßt sich einigermaßen übersichtlich in drei große Gruppen aufteilen. Die erste umfaßt die eigentlichen Studien, die Vorarbeiten zu ausgeführten oder geplanten Werken, die zweite frei entwickelte Kompositionen, zeichnerisch erdacht und erfunden, Schöpfungen also, die gleichwertig neben den großen Mal- und Marmorarbeiten sich behaupten, die dritte die architektonischen Studienblätter.

Für die Erkenntnis der Arbeitsmethode Michelagniolos bietet die erste Gruppe reichste Belehrung. Im Gegensatz zu Raffael, der den ursprünglichen Kompositionsgedanken stets aufs neue mit dem Stift in der Hand durcharbeitete und oft so umgestaltete, daß die letzte Fassung mit der ersten in kaum mehr erkennbarem Zusammenhang steht, vollzieht Michelagniolo diese Auslese mehr im Intellekt als auf dem Papier. Ist er zu einer bestimmten Klärung seiner Vorstellung gelangt, die freilich auch nicht immer endgültig ist, aber in den Grundzügen beibehalten wird, sofern nicht, wie bei den Medicigräbern, katastrophal von außen wirkende Ursachen ihn völlig neue Phantasiewege einschlagen lassen, so wird diese rasch mit der Feder meist nur in flüchtigem Umriß festgelegt. Dieser Fixierung in großen Zügen folgt das Durcharbeiten des Motivs in engster Fühlung mit der Natur unter Zuhilfenahme des lebenden Modells. Diesem Stadium schließt sich ein drittes an, in dem der Meister wiederum nach dem lebenden Modell Form für Form studiert und sich über jede Einzelheit bis auf eine Handhaltung, eine Muskelverschiebung, eine schwierige Verkürzung oder Überschneidung peinliche Rechenschaft ablegt. Der hohe Grad von Vollendung, die Freiheit des Linienzuges im Verein mit der Sauberkeit der Handschrift ist von je an diesen Studienblättern bewundert worden. Pierre-Jean Mariette (1694–1774), einer der berühmten und gelehrten Sammler, dessen Marke manches Blatt Michelagniolos trägt, ge-

Studie zum gekreuzigten Haman an der Sixtiniſchen Decke. Federzeichnung.
Paris, Louvre.

steht, keinen Meister zu kennen, der seine Studien so weit ausgeführt hätte. Wenn er vor der Natur arbeitet, bleibt seine Zeichnung nicht Skizze, sondern erhebt sich zu einem „morceau terminé", in dem keine Einzelheit ausgelassen ist. Die Kraft seines zeichnerischen Ausdrucks hat etwas vollständig Bezwingendes. Man begreift, daß ein Meister, der sich diese Beherrschung der einzelnen Form mühevoll und gewissenhaft erarbeitet hatte, sich nun gleich an den Karton oder an den Marmorblock wagen durfte. Seine bildhauerische Methode, wie er die Umrisse der Figur mit Kreide auf den Block zeichnet, um dann unmittelbar aus dem Vollen loszuschlagen, findet ihre Erklärung und Rechtfertigung in seiner zeichnerischen Arbeitsweise. Bewundernswert bleibt dabei seine Ausdauer, diese grenzenlose Geduld, zu der er sein stürmisches Temperament zu zwingen verstand, und gewiß hat er sich seufzend oft gestehen müssen, was auch Goethe als demütigen Schluß alles künstlerischen Mühens erkannt hat: „wie viele Jahre muß man nicht tun, um nur einigermaßen zu wissen, was und wie es zu tun sei!"

In dem unwiderstehlichen Drang zu zeichnen hat sich Michelagniolos Talent zuerst offenbart. Schon als Knabe, noch vor dem Eintritt in Ghirlandaios Lehre muß er eine ansehnliche Fertigkeit darin besessen haben; dann aber überflügelte er bald alle seine Mitschüler, so daß sie in Neid und Bewunderung auf ihn blickten, selbst den routinierten Meister setzte er in Erstaunen. Wie diese Schüler alle, übernahm auch Michelagniolo die Technik mit der Feder von seinem Lehrer. Aber während Ghirlandaio schnell, oberflächlich und ohne feste Form zeichnete, ging Michelagniolo seinen Vorbildern mit vorsichtigen und doch bestimmten Federstrichen nach. Jene kleine Gruppe von Federzeichnungen nach Giotto, Masaccio, Pesellino und Ghirlandaio, in denen er den sicher erfaßten Umriß mit sorgfältigen, eng geführten Strichlagen füllt, die in den Schattenpartien sich kreuzen, und auf eine fast ängstliche Weise die Modellierung ausdrückt, gibt eine gute Vorstellung seiner ersten jugendlichen Manier. Auch vor der Antike, die er im Garten der Medici kennen lernte, behielt er diese eingehende, über jede Form sich genau Rechenschaft gebende Zeichenweise bei. Noch als fertiger Meister verwandte er die Zeichenfeder, wenn es galt, sich der Naturform bis in ihre Einzelheiten zu bemächtigen. Als ein frühes Beispiel möge das Blatt im Berliner Kupferstichkabinett mit den Madonnenstudien angeführt sein, für die spätere Zeit dienen unter vielen

anderen die herrlichen Zeichnungen zu Einzelakten für den Karton der Badenden (z. B. im Britiſh Muſeum, in der Albertina und der Caſa Buonarroti) oder für den Chriſtus der Minerva (London, Sammlung Heſeltine) als Belege. An manchen Stellen unterſtützte Michelagniolo die Wirkung mit etwas Tuſche und Rötel; den Umriß als primäres Element ritzte er wohl auch mit einem ſpitzen Griffel ein, der dem Silberſtift ähnelt. Im allgemeinen aber hat er ſich der Extreme zeichneriſcher Ausdrucksmittel, des zarten blaſſen Silberſtiftes und des derben farbkräftigen Tuſchpinſels nicht bedient. Trifft man auf dieſe Techniken in Zeichnungen, die unter ſeinem Namen gehen, ſo iſt der Verdacht der Nachahmung, der Schulkopie oder der Fälſchung berechtigt.

Neben der urſprünglichen, ſubtilen Art die Feder zu führen, beobachtet man eine freie flüchtigere Manier, in deren Kurven, Spiralen und Sprüngen die Spuren ſtürmiſcher Improviſation, blitzartigen Auftauchens und Feſthaltens eines Gedankens deutlich wahrnehmbar ſind. Zu dieſer Methode, die das Äußerliche mehr noch als die erſte Art mit Ghirlandaio gemein hat, griff der Meiſter, wenn er eine innerlich bereits durchgeformte Vorſtellung für ſich notizenartig feſthalten wollte. Die Striche ſind verſchieden geführt, manchmal dünn und fahrig, manchmal breit und beſtimmt. Der Stil dieſer Zeichnungen iſt durchaus plaſtiſch; vor der Deutlichkeit des Umriſſes und der Einzelform tritt die Beobachtung des Lichtſpieles ganz in den Hintergrund. Ein beſonders gutes Beiſpiel der erſten Art bietet die im Louvre befindliche Skizze zu dem Bronzedavid für den Marſchall von Gié; die zweite Art kann durch eine der herrlichſten Zeichnungen Michelagniolos überhaupt belegt werden. Ich meine jene in ſeltſamer Tracht und mit phantaſtiſchem Kopfſchmuck ſtolz ſitzende Frauengeſtalt, in deren viſionärem Blick das innere Schauen der delphiſchen Sibylle aufleuchtet (London, Britiſh Muſeum). Auch die erwähnte Skizze für die Madonna Medici (Wien, Albertina), die erſt ſo viel ſpäter und vollſtändig umgeſtaltet ihre Marmorausführung erlebte, iſt eine Probe dieſer Zeichenmanier. Die Sammlung in Oxford bewahrt ein Blatt, auf dem in dieſer Technik kaum daumengroß ſechs Varianten des Motivs Gefeſſelter für das Juliusgrab ſchnell umriſſen ſind. Hier ſieht man den Keim, aus dem ſich das mächtige Gewächs ſeiner Marmorſtatuen entwickelt hat. Die Zwiſchenſtadien des Reifens und Wachſens ſind leider für dieſen Fall in unſerem lückenhaften Materiale nicht nachzuweiſen.

Sibylle. Federzeichnung.
London, British Museum.

Jenes Oxforder Blatt enthält in einer ganz anderen Technik, weich und tonig in roter Kreide ausgeführt, noch andere Studien, die, ein Beweis, wie sich die beiden großen Werke ablösen und durchdringen, sich auf die Sixtinische Decke beziehen: den Knaben links neben der Libyca und die verkürzte rechte Hand der Sibylle. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kommt diese neue malerische Art des Zeichnens auf. Die Dinge werden weniger auf den unverrückbaren Umriß hin als auf den Gegensatz von Licht und Schatten betrachtet. Eine besondere Aufmerksamkeit legt man auf die zarten Verschleierungen, mit denen die Übergänge vom Hellen zum Dunkeln stattfinden. Dazu reicht nicht die Strichelmanier von Feder oder Silberstift; man wählt die weich verkrümelnde rote und schwarze Kreide, die den Schatten Energie und Tiefe, den Halbtönen jenen duftigen Schimmer verleiht, wenn nur ein Hauch von Farbe auf dem körnigen Papier haften bleibt.

Leonardo ist auch hierin der Lehrer aller gewesen. Nicht nur die jüngere Generation mit Fra Bartolommeo an der Spitze, auch der schon alte Signorelli greift die neue Manier auf. Und von Leonardo übernahm sie nicht minder Michelagniolo; wo ein künstlerischer Gewinn einzuheimsen war, schwieg bei ihm immer die sonst so laute Stimme menschlicher Antipathie. Noch in anderen Äußerlichkeiten gewann Leonardos Geschmack auf ihn Einfluß, z. B. in der Vorliebe für künstliche Frisuren und phantastischen Kopfschmuck. Aber unberührt blieb Michelagniolo von der zarten vibrierenden Schönheit, die wie etwas Unirdisches, wie ein Abglanz höchster, dem Menschen versagter Harmonie von Leonardos Gebilden widerstrahlt. Die Rötelzeichnungen Leonardos wiesen Michelagniolo den Weg zur malerisch freien Auffassung und Wiedergabe der Erscheinung. Seine schwere und wuchtige Hand verschärfte und steigerte die Kontraste; die früh erlernte unbeschränkte Beherrschung der Einzelform hob ihn hinaus über das Verweilen beim Detail. An den ersten Rötelstudien, die zeitlich mit der Arbeit an der Sixtinischen Decke zusammenfallen und teilweise Vorbereitungen zu dem ungeheuren Werk sind, erkennt man den mächtigen Schritt, den Michelagniolo über die Frührenaissance und Leonardo hinaus machte. In ihnen ist fast noch schärfer als in den vollendeten monumentalen Schöpfungen der Charakter der römischen Hochrenaissance festgelegt, jener schwere, wuchtige, kontrastreiche im Gegensatz zu dem unruhiger bewegten, weiche Fülle der Form mit ausfahrenden Umrissen paarenden

Stil des Florentiner Cinquecento. Dahin gehört, um nur ein Beispiel zu geben, jener Profilkopf einer jugendlichen Frau in Oxford, dessen Stil mit den Frauentypen in den Lunetten der Sixtinischen Decke übereinstimmt, wenn er auch dort keine Verwendung gefunden hat.

Nach Vollendung der Sixtinischen Decke und während der Arbeiten im Dienste der Medici bis kurz vor der endgültigen Übersiedelung nach Rom 1534 weist das erhaltene Material empfindliche Lücken auf. Die Ursachen mögen verschiedener Natur sein. Bei dem Wechsel der Werkstatt von Rom nach Florenz hat ohne Zweifel eine jener großen Aufräumungen stattgefunden, wie sie Michelagniolo bei solchen äußeren Anlässen vorzunehmen liebte. Was er selbst in den Kamin gesteckt hat oder die Freunde auf sein Geheiß verbrennen mußten, ist unersetzliches Gut zur Geschichte seiner Werke; wie viel es war, entzieht sich unserer Kenntnis. Möglich scheint indessen auch, daß Michelagniolo in dieser Zeit angestrengter Marmorarbeit überhaupt nicht viel gezeichnet hat. Wohl liegt für das Juliusgrab wie für die Medicimonumente eine Anzahl mit der Feder umrissener und in Sepia getuschter Gesamtentwürfe vor, in denen jedoch nur Schulkopien und nicht immer ganz getreue zu erkennen sind. Denn dieser Technik, die dünn im Umriß und schwächlich in den bräunlichen Schatten wirkt, hat sich Michelagniolo selbst nie bedient. Wohl aber ist sie schon zu seinen Lebzeiten und namentlich nach seinem Tode bis in die nächsten hundert Jahre in allen Werkstätten bevorzugt gewesen.

Was an Originalen aus diesen rund zwanzig Jahren auf uns gekommen ist, sind, abgesehen von gelegentlichen Ausnahmen wie den schon erwähnten Heseltine-Zeichnungen für den Christus in der Minerva, hauptsächlich Kompositionsstudien für die Gestaltung der Medicigräber und architektonische Risse für die Fassade und für die Bibliothek von S. Lorenzo. Teils sind sie in schwarzer Kreide, mit größerer oder geringerer Schattenangabe, teils nur im Umriß mit der Feder ausgeführt. In dieser Gruppe stoßen wir indessen auch auf ganz malerisch durchgebildete ornamentale Motive, die aber in ihrer barock naturalistischen Belebung weit über die Gebundenheit ornamentaler Gestaltung hinausgehen. Dazu gehört als bedeutendste Darstellung der großartige Maskeron in Windsor, in schwarzer Kreide, dem sich die Masken und Satyrtypen in Rotstift auf einer Zeichnung im British Museum anschließen. Waren diese Studien nicht unmittelbar für die Medicikapelle bestimmt, wo der Maskenfries der

Frauenkopf. Rötelzeichnung.
Oxford.

unteren Zone mit den Klagemäulern die Schmerzensstimmung des ganzen Raumes im Echo aufzufangen und widerzuhallen scheint, so sind sie doch diesem Werke und dieser Zeit eng verbunden.

Mit dem jüngsten Gericht setzt eine stetige und nicht wieder abbrechende Folge von Zeichnungen ein. Erst im hohen Alter sollen, wie Vasari berichtet, die zitternden Hände nicht mehr fähig gewesen sein, die Zeichenkreide mit Sicherheit zu führen. Doch sind keine Beweise dieser allmählich sinkenden Kraft erhalten. Noch kurz vor seinem Tode hat Michelagniolo selbst eins jener plötzlichen und unbedenklichen Autos da Fé veranstaltet, in dem eine Menge seiner Zeichnungen in Feuer aufgingen. Sein Nachlaß enthielt nur wenige Kartons und einige Architekturrisse.

Was aus diesem letzten dreißigjährigen Zeitraum erhalten ist, zeigt eine streng einheitliche Technik. Während sich in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento die drei Manieren der rasch skizzierenden, der sorgfältig auszeichnenden Feder und des malerisch mit Licht und Schatten modellierenden Kreidestiftes ablösen oder sich, manchmal auf demselben Blatt, vermischen, wie denn Michelagniolo in der Eile zu schon benutzten Papieren griff, auch die Rückseiten der Blätter oft noch verwertet hat, so herrscht jetzt ausschließlich die schwarze Kreide oder der Rotstift. In doppelter Weise ist dieser Stock von Zeichnungen abgesondert: der Einheitlichkeit der Technik entspricht auch die Einheitlichkeit der Stimmung. Die Zeichnung wird hier zum ersten Mal mit der Absicht des runden, für sich bestehenden Kunstwerkes angewandt. Alle diese Blätter strahlen das Doppelgestirn Cavalieri-Colonna zurück, das immer heller an dem abendlichen Himmel seines Lebens aufzieht. Namentlich der Liebling Cavalieri wird wie mit Gedichten so mit sorgfältig erwogenen Kompositionen, die ganz für sich bestehen, reichlich bedacht. Ihre Motive sind der antiken Mythologie entnommen: Ganymed, vom Adler geraubt, Tityos, dem der Geier das Herz zerfleischt, Phaetons Sturz aus dem Sonnenwagen, und leicht erkennbar klingt in dieser Wahl der tragische Grundgedanke ihres Schöpfers vom Himmelsflug und Himmelssturz der Schönheit wider; ihnen setzt er aber auch gelegentlich, vielleicht in Erinnerung heiterer Zusammenkünfte im Freundeskreise, die Ausgelassenheit eines Kinderbacchanals entgegen. Der geistlichen Freundin überreicht er Szenen aus der Passio Christi: den Crucifixus und die Pietà. Sie sind schlicht in der Komposition, ganz auf das Mitgefühl gestellt, von Andacht durchdrungen und

ohne die bewußte Schauſtellung künſtleriſchen Könnens, mit dem er dem verwöhnten Cavalieri zu huldigen nötig fand.

Der Charakter dieſer Zeichnungen iſt mehr maleriſch als plaſtiſch. Dem ſtreng geführten, mit Nachdruck abgegrenzten Umriß antwortet das Gegenſpiel einer zauberiſch in hell und dunkel ſich bewegenden Innenmodellierung. Von der einzelnen Figur überträgt der alte Meiſter dies Prinzip auf geballte Maſſen. Gleich einem Architekten, deſſen Raumgeſtaltung bei den Zierlichkeiten ſchmückenden Beiwerks nicht verweilt, teilt Michelagniolo die großen Akzente aus. Er ſteigert die Richtungskontraſte, die Gegenſätze von Nähe und Ferne, von Schwere und Leichtigkeit. Wenn Chriſtus dem Grabe entſteigt (Windſor), ſo ſprengt der auferſtandene Leib mit den hoch geworfenen Armen gleich einer Naturgewalt die ſchwere Lade, und die Wächter prallen wie unter der Wucht des Luftdruckes zurück. Denſelben Vorgang weiß er aber auch ſo zu faſſen (London, Britiſh Muſeum), daß der mit leicht verſchränkten Armen gen Himmel fahrende Erlöſer unbeſchwert wie ein Morgenſilbernebel ſich zu verflüchten ſcheint. Das Einzelne verſchwimmt ins Undeutliche, Ahnungsvolle, aber das Weſentliche an Bewegung wie an Beleuchtung offenbart ſich in höchſter Klarheit. Es iſt, als fange auch ſeine Phantaſie an, mit den weitſichtigen Augen der Greiſe in die Welt und über ſie hinaus zu blicken. In der Weichheit und dem zarten Schimmer ihrer Modellierung erinnern manche dieſer letzten Zeichnungen an Reliefs, ſo wenig über den Grund erhaben, ſo ſtrahlend auf den breiten Lichtflächen wie jenes ſtark geglättete, ganz flach gehaltene Jugendwerk der Madonna an der Treppe. Mit den Erfahrungen ſeiner ungeheuren Lebensarbeit ſcheint der Meiſter zurückgekehrt zu den taſtenden Verſuchen ſeiner früheſten Jugend.

Auferstehender Christus. Kreidezeichnung.
Windsor, Royal Library.

Auferstehung Christi. Kreidezeichnung.
London, British Museum.

IV.

Der Greis und der Tod.

Ein langes Greiſenalter iſt Michelagniolo beſchieden geweſen. Aber wir dürfen nicht an das olympiſche Abendrot denken, das Goethes letzte Lebenszeit mit immer reinerem Feuer umflammt. Mit dunklem Gewölk, in dem der abziehende Sturm wühlt, neigt ſich Michelagniolos Lebenstag, und nur durch Spalten und Riſſe des erlöſchenden Firmaments leuchtet die ferne Gloriole . . .

Rätſelhaft, wie die Begabung ſeines Geiſtes, erſcheint die Widerſtandskraft ſeines Körpers. Durch ſeine ununterbrochene Tätigkeit, deren körperliche Anſtrengungen den geiſtigen gleichkommen, durch die Kraftſummen, die er in den vulkaniſchen Ausbrüchen ſeiner Natur vergeudete, durch die bohrende Qual ſeines zweifelſüchtigen und unbefriedigten Gemütes erlitt die Zähigkeit ſeiner Konſtitution keine Einbuße. Auch Krankheiten, nicht einmal die ſchweren Anfälle von 1544 und 1546, haben nachteilig ſein Leben beeinflußt. Die ſpartaniſche Einfachheit ſeiner Lebensweiſe, die noch heute das geringe Volk in Italien zu hohen Jahren kommen läßt, ſein Maßhalten vor allem in den Ausſchweifungen der Jugendjahre ſicherten ſeiner Geſundheit ihren granitnen Beſtand. Das Augenleiden, das ihn veranlaßte, ſich eine noch erhaltene, eng geſchriebene Sammlung von Augenrezepten anzulegen, und die Blaſenſteinkrankheit, worüber er mit hypochondriſcher Sorgſamkeit dem Neffen Leonardo Bericht erſtattet, ſind Alterserſcheinungen, die nichts Auffälliges an ſich haben. Von den Ärzten und ihren Künſten hielt der Meiſter nicht viel. Diät, die milde Luft von Rom und der heimatliche Trebbiano waren Mittel, die er gelten ließ. Nach jenem Sturz vom Gerüſt in der Sixtina bei Vollendung des Weltgerichtes mußte der Arzt zu dem Verletzten durchs Fenſter ſteigen: ſo eigenſinnig hielt er ſich in ſeinem Hauſe verſchloſſen. Leichteren Zugang gewährte er dem ihm nah befreundeten berühmten Mediziner Realdo Colombo, der Jahre hindurch den Katheterismus beſorgte.

Darf man Michelagniolos briefliche Äußerungen wörtlich nehmen, ſo

haben sich bei ihm die Spuren des Alterns unverhältnismäßig früh gezeigt. Schon zur Zeit der San Lorenzo-Fassade und der Medicigräber, also noch vor seinem fünfzigsten Jahre, beginnen des Meisters Klagen. „Ich bin alt", heißt es unter dem 2. Mai 1517 an Buonarroto, und einige Jahre später, 1523, schreibt er an Angiolini: „Ich bin alt und übellaunig, und wenn ich einen Tag arbeite, muß ich vier ruhen". Aber das sind doch nur einzelne Klagen, die wahrscheinlich mehr von einer Zeit vorübergehenden Unmuts als von einem dauernden Zustande herrührten. Ganz anders regelmäßig jammert der Greis über die Beschwerden seiner hohen Jahre. „Ich bin nicht nur alt, sondern gleichsam schon den Toten zugezählt", „der nahende Tod hat mir die Gedanken der Jugend geraubt, und wer da nicht weiß, was das Alter sei, möge nur Geduld haben, bis er dahin gelangt; eher kann ers nicht erfahren." Er hält Umschau nach Leidensgefährten und fragt bei seinem alten Freund Fattucci in Florenz an: „was das Alter anlangt, in dem wir beide uns gleicherweise befinden, so möchte ich gern wissen, wie es Euch behandelt; denn meines macht mich nicht sonderlich zufrieden." Das Schreiben fängt an ihm Mühe zu machen, die Gedanken gehen ungewollte Wege. „Mein lieber Herr Giorgio", — heißt es den 22. Juni 1555 in einem Brief an Vasari — „ich weiß, Ihr erkennet in meinem Schreiben, daß ich an der vierundzwanzigsten Stunde bin; und kein Gedanke lebt in mir, in dem nicht der Tod sich eingemeißelt fände, und Gott wolle geben, daß ich ihn noch einige Jahre warten lassen kann." Dichterisch findet er für sein Greisentum den schönen Vergleich: „Nicht nur die Terz ist vorüber, sondern auch die None und die Vesper, und dicht vor mir ist der Abend." Sein letztes Porträt, das Leone Leoni auf einer Medaille von dem Achtundachtzigjährigen darstellte, zeigt bei noch ziemlich aufrechter Haltung doch die tief eingefallenen Züge und den entrückten Blick. Für den Revers gab Michelagniolo selbst die Komposition an: ein blinder Greis am Stabe wird von seinem treuen Hunde auf steinigem Weg geleitet.

Nur einmal noch hat der Alte sich von Rom fortbewegt. Als Alba im Herbst 1556 mit seinen Spaniern die Stadt bedrohte, und die Einwohner, nicht so sehr um die fremden Soldaten abzuschrecken, sondern aus Furcht vor den Grausamkeiten des päpstlichen Militärs, Nächte lang alle Fenster hell und alle Straßen erleuchtet hielten, machte sich der Meister — „zu meinem Seelenheil" — auf die Wallfahrt nach Loreto.

Er kam aber ermüdet nur bis Spoleto, wo er mehrere Wochen ruhte. Er besuchte dort in den Bergen die Einsiedler; „wahrhaftig", schrieb er an Vasari, „nirgends ist Frieden als in den Wäldern". Michelagniolo auf der Pilgerschaft zum heiligen Hause der Jungfrau, von dem Reiz schlichtesten Naturdaseins gefangen genommen — welche Wandlung auch diese!

Mit Florenz, seiner Heimat, hatte er abgeschlossen. Die Stadt nicht bloß geduldig, sondern mit dienstfertiger Ergebenheit im Fürstenjoch zu sehen, wäre ihm unerträglich gewesen, und alle Ehren und Auszeichnungen, die seiner dort warteten, hätten ihn diesen Anblick nicht verschmerzen lassen. Herzog Cosimo zeigte sich unverdrossen bemüht, dem Künstler die größten höfischen Artigkeiten zu erweisen. Als er im November 1560 mit seiner Gemahlin Eleonora di Toledo nach Rom kam, entbot er gleich nach der Ankunft Michelagniolo zu sich, ließ ihn neben sich Platz nehmen und besprach ausführlich mit ihm seine künstlerischen Pläne, in deren Mittelpunkt der Ausbau des großen Saales im Palazzo Vecchio stand, derselbe, für den der Karton der badenden Soldaten bestimmt gewesen war. Und Cosimos Söhne wahrten vollends vor dem Greise die Ehrfurcht, über die sonst die Hoffart prinzlichen Geblütes in damaligen Zeiten leicht sich hinwegzusetzen beliebte. Don Francesco, der Erbprinz, der zwanzigjährig im Herbst 1561 die ewige Stadt besuchte, sprach nie anders mit Michelagniolo als mit dem Barett in der Hand, und sein jüngerer Bruder Giovanni, der, von Vasari begleitet, im März 1560 nach Rom gekommen war, um den roten Hut in Empfang zu nehmen, wußte bei seinen häufigen Besuchen das Herz des Alten ganz zu gewinnen. Seinen Gesandten Averardo Serristori hatte der Herzog beauftragt, sorgfältig auf jede Kleinigkeit, die Michelagniolo betraf, acht zu geben, besonders auch auf seinen Verkehr und seine Hausgenossen, damit, wenn ihm plötzlich etwas zustieße, vor allem der künstlerische Nachlaß gesichert sei. Bis zuletzt wollte er die Hoffnung nicht fahren lassen, die von Michelagniolo aufgegebenen Werke, die Sakristei, die Bibliothek und die Fassade von S. Lorenzo wenigstens nach des Meisters Absichten zu vollenden.

Keine Mühe ließ sich Cosimo verdrießen, den Künstler, dessen Weltruhm noch nie seinesgleichen gehabt hatte, wieder in seine Residenz zu ziehen. Die Anwesenheit des großen Mannes allein, auch ohne daß er die Hand an irgendein Kunstwerk gelegt hätte, wog für ihn alles auf, was

die dortigen Künſtler mit Vaſari an der Spitze zum Ruhme der Stadt zu leiſten imſtande geweſen wären. Mehrfach wurde der Herzog ſelbſt brieflich vorſtellig, zu andern Malen bediente er ſich der gewandten Feder ſeines Hofkünſtlers Vaſari. Und wie verſtand es Vaſari, den Alten zu faſſen, wo er ihn empfindlich wußte. „Flieht", ſchreibt er ihm den 20. Auguſt 1554, „das geizige Babylon: wie Petrarca, Euer Mitbürger, von ähnlichem Undank erdrückt, ſich den Frieden von Padua erwählte, und wie ich Euch denſelben zu Florenz verſprechen kann, wenn Ihr dem entflieht, dem Ihr jetzt nachgeht ... Ich bin überzeugt, daß, wenn Ihr hierher kommt, es Euch ſcheinen wird, Euch dem Paradieſe zu nähern, und wenn eines andern Boshaftigkeit Euch ſagen ſollte, daß hier Finſternis und Schrecken im Volke ſeien, ſo erwidere ich, daß ſie nur für ſolche ſind, die weder Gerechtigkeit noch Frieden lieben und die den Haß und Verrat ſelbſt in Satanas Hauſe aufſuchen; aber die den Weg der Tugend wandeln, leben, indem ſie in der Gnade dieſes Fürſten leben, zugleich auch in der Gnade Gottes; und dies iſt auch der Grund, weshalb Gott nur ihn zum Herzog gemacht hat, indem er auf ihn achtet und für ihn kämpft und ſiegt." Mit diplomatiſcher Fingerfertigkeit benutzte Vaſari die Gehäſſigkeiten, denen der Meiſter als Bauleiter von S. Peter ausgeſetzt war, und die ihm wohl bekannte religiöſe Stimmung Michelagniolos, um etwas auszurichten. Die noch immer unvollendeten Werke in Florenz, in deren Abſchluß Herzog Coſimo eine erblich ihm überkommene Pflicht erkannte, wurden zur Sprache gebracht, um den Meiſter zur Rückkehr zu bewegen. Er antwortete, daß die Treppe der Laurenzianiſchen Bibliothek ihm nur noch dunkel und traumhaft vorſchwebe; endlich ſandte er in einer Schachtel ein kleines Tonmodell, „ſo im groben", mit dem, wie es ſcheint, die Beauftragten nicht viel anzufangen wußten. Der Bitte, er möchte Skizzen und Angaben ſenden, wonach das Fehlende in der Mediciſakriſtei zu ergänzen wäre, ſetzte er ein müdes „die Hand taugt mir nicht mehr zum Schreiben" entgegen. Ehrerbietig gegen den Herzog, artig gegen ſeine Unterhändler, aber immer paſſiv Widerſtand leiſtend, das war die Politik, die ſich der Greis zurechtlegte.

Seine Sorgen weilten nicht mehr bei ſeiner Kunſt. Soweit ſie nicht das Heil der eigenen Seele betrafen, waren ſie dem ehrenvollen Fortbeſtande ſeiner Familie zugewendet. Wie hatte der Tod auch mit den

Seinen in den letzten Jahren aufgeräumt! 1555 starb Gismondo, der jüngste seiner Brüder. Nach einem wechselvollen Soldatenleben hatte er auf seine alten Tage zu Michelagniolos Unwillen auf dem Gut in Settignano den Bauer gespielt, um schließlich ruhmlos in Florenz sein Dasein abzuschließen. Des Meisters ganze Hoffnung stand auf dem einzigen Überlebenden der Familie, auf dem Sohn seines Lieblingsbruders Buonarroto, Leonardo (geb. 1519). Der Briefwechsel mit ihm, wenn er auch in den letzten Jahren immer knapper wird, führt ununterbrochen bis an die Schwelle des Grabes. Leonardo scheint ein gutmütiger, etwas philisterhaft beschränkter Mensch gewesen zu sein. Wenn der Onkel seine Briefe ungelesen ins Feuer wirft, weil ihn die Handschrift ärgert „um Krämpfe zu kriegen", oder wenn er ihn andonnert, seine Liebe und seine Besorgtheit seien nichts wie Eigennutz, weil er bei jeder Krankheitsnachricht gleich Hals über Kopf nach Rom eile, um ja nicht die Erbschaft zu verlieren — Leonardo steckt das alles ruhig ein und sendet unverdrossen seine Märzkäse, die dem Alten so gut munden, und den Trebbiano der ihn bei Kräften hält. Leonardo ist der Vermittler mancher geheimen Wohltat; ausführlich unterhandelt der Alte mit ihm, wenn es gilt, Kapitalien, wie es Michelagniolos Gewohnheit war, in Grundbesitz anzulegen, oder das „anständige Wohnhaus in der Stadt" zu erwerben, anständig und nach der Art der alten Florentiner Bürger „in unserem Viertel belegen". Umständlichst und in nüchternster Geschäftsmäßigkeit erörtert er des Neffen Heiratspläne. Leonardo soll weder selbst die gute Partie zu machen suchen, noch sich als gute Partie mißbrauchen lassen. „In betreff der Schönheit hast Du, da Du ja auch nicht der schönste Jüngling von Florenz bist, Dich darum nicht allzusehr zu kümmern, nur daß sie weder ein Krüppel, noch ein Schmutzfink sei." Um so mehr sei Wert zu legen auf Gesundheit von Seele und Körper, auf Adel des Blutes, gute Sitten „und was für Verwandte sie hat, was sehr wichtig ist". Endlich im Mai 1553 macht Leonardo Hochzeit mit Cassandra Ridolfi aus altem Florentiner Bürgeradel. Knapp ein Jahr darauf trifft der Stammhalter ein, der Buonarroto getauft wird. „Über alles dies habe ich die größte Freude empfunden. Gott sei gedankt, und er lasse ihn gut werden, damit er uns Ehre mache und das Haus aufrecht erhalte."

Wenn Michelagniolo namentlich in seinen späten Jahren, wo er von dem Phantom unsterblichen Künstlerruhmes Abschied genommen hatte,

immer wieder den Adel seines Blutes betont und vor der Vermischung mit unebenbürtiger Abstammung warnt, so reckt er sich doch nicht nur in aristokratischem Hochmut empor. In ihm kämpft der Künstler um die Anerkennung seiner Hoheitsrechte von Gottes Gnaden.

Das fünfzehnte Jahrhundert, in dessen Anschauungen Michelagniolo groß geworden war, hatte die Künstler noch mit sozialen Vorurteilen angesehen. So sehr man ihre Schöpfungen begehrte und pries, so wenig Aufhebens machte man, wenige Ausnahmen abgerechnet, von der Person der Schöpfer. Ein mittelalterlicher Zunftzwang engte ihre persönliche Freiheit ein, ihre Tätigkeit war, wie die Arbeit von Handwerkern, der Kontrolle und der Abschätzung von Sachverständigen unterworfen, und was sie über den ausbedungenen Lohn hinaus erhielten, waren Gnadengeschenke, wie man sie herablassend nach unten hinreicht. Was Antisthenes über den großen Musiker Ismenias sagte: „ein jämmerlicher Mensch, sonst wäre er kein so trefflicher Flötenspieler", mag die Ansicht manches Kardinales oder großen Herrn über die Künstler in seinem Dienste gewesen sein. Ganz besonders handwerkmäßig wurde die Bildhauerei bewertet. Man lese, wie Leonardo da Vinci das schmutzige „mechanische" Geschäft des Bildhauers gegen die anmutige Tätigkeit des zierlich den Pinsel regenden Malers herabsetzt, wobei er freilich an die Freskomalerei, deren Technik er verabscheute, nicht gedacht hat.

Leonardo, der zuerst ein lebendiges Gefühl für den Zwiespalt zwischen der kulturellen Bewertung des Kunstwerkes und der sozialen seines Schöpfers bekundet hat, war bemüht, die Kunst aus der Niederung einer Zunftübung in die freie Höhe der Wissenschaft zu erheben, deren Vertreter, die Humanisten, sich des öffentlichen Ansehens in hohem Maße erfreuten. Michelagniolo, allen theoretischen Spekulationen abhold, setzte, wie überall, auch hier seine ganze Persönlichkeit ein, um für sich die Achtung zu erzwingen, auf die sein Selbstgefühl Anspruch machte. Schon bei der ersten Regung seines Genius, als er die gelehrten Studien den Übungen der Kunst nachsetzte, trat ihm die Familie mit jenem Vorurteil gegen den Künstlerberuf entgegen; „denn diese Leute" — Lodovico und die Verwandten seines Vaters, — „welche von der Bedeutung und dem Adel der Kunst keinen Begriff hatten, sahen es als eine Schande an, einen Künstler in ihrer Familie zu haben." Den Widerstand der Seinen, die bei aller Heruntergekommenheit den Stolz des Standesbewußtseins in nichts

eingebüßt hatten, überwand er, „wenn ihm dies auch großes Herzeleid verursachte", aber der Stachel und die Empfindlichkeit blieben, und ein Zorn, wie er ihn packte, als ihn zum Beispiel ein päpstlicher Stallmeister von der Tür Julius II. fortwies, oder der Gesandte des Herzogs von Ferrara einen unverschämten Hochmut herauskehrte, kann erst aus solcher Reizbarkeit in seinem wilden Feuer erkannt werden. Wenn er dem Neffen Leonardo schreibt, er habe als Künstler dreien Päpsten nur gedient, weil er mußte (che è stato forza), so spricht auch daraus ein aufs äußerste empfindliches Selbstgefühl. Alles, sein fast unbegreifliches Pochen auf die altadlige Herkunft, sein naher Umgang mit den an Macht wie an Geist Höchststehenden, mußte ihm helfen, sich äußerlich anerkannt und auf dem Platze zu sehen, den er in der eigenen Schätzung einnahm. Nicht als Emporkömmling, ganz unbewußt in dem dunkeln Höhendrange seines Geistes zog er diese Hilfsmittel heran.

Sein Vorbild hat mächtig dahin gewirkt, den Stand zu höhen. Noch unter seinen Augen vollzieht sich die Auflösung der Zunftgenossenschaft, und an ihre Stelle tritt der akademische Betrieb. Die Künstler werden, wie Tizian, Hofgänger und Fürstenfreunde, besitzen wohl eingerichtete, reich geschmückte Häuser; die Zeit ist nicht mehr fern, wo ein Rubens mit diplomatischen Aufträgen ins Ausland gesandt wird. „Was würde", schreibt Vasari 1566 mit Bezug auf Leone Leoni, „Michelagniolo sagen, wenn er sähe, wie man jetzt lebt? Er würde sagen, daß die Kunst, die ihn zu einem solchen Einsiedler gemacht hat, eine andere geworden sei, da jetzt diese Meister nicht mehr Philosophen, sondern Fürsten sind."

Bis an sein Lebensende hat Michelagniolo das fast bedürfnislose Dasein eines Philosophen geführt, aber wie kein Künstler vor ihm hat er hohes, fürstliches Ansehen genossen. Sein Weltruhm mehrte die natürliche Ehrfurcht, die man dem Greise schuldete. Dazu stand er in dem Ruf eines heiligen Lebenswandels. Der Einsiedler am Macel de' Corvi zählte zu den Wundern der Stadt, die man aufsuchte. Die Fremden, insonderheit deutsche Edelleute, zeigten das größte Verlangen, den Greis zu sehen, und Michelagniolo, ganz gegen die Gewohnheit früherer Jahre, bereitete ihnen einen freundlichen Empfang. Die Stadt hatte schon längst ihren berühmtesten Einwohner geehrt, wie sie konnte, indem sie ihm am 10. Dezember 1537 auf dem Kapitol das römische Bürgerrecht verlieh.

Von weither bemühten ſich die Fürſten um ihn. Der König von Frankreich „umwarb ihn auf vielfache Weiſe und wies ihm in Rom, falls er ſich entſchlöſſe zu kommen, 3000 Skudi Reiſegeld an". Von Konſtantinopel ſchickte der Großſultan Franziskanermönche an den Meiſter mit Briefen, die ihn einluden, ſeinen Aufenthalt bei ihm zu nehmen, und ſtellte, ganz nach aſiatiſchem Zeremoniell, ein Ehrengeleit mit einem ſeiner Großwürdenträger in Ausſicht. Venedig bot dem Künſtler einen Ehrenſold von 600 Skudi jährlich an, wenn er die Republik „mit ſeiner Gegenwart beehren" wolle.

Aber Michelagniolo wurzelte zu feſt im Boden der ewigen Stadt, um ſich, ſelbſt wenn er gewollt hätte, noch losreißen zu können. Paul III., der den Künſtler mit verſtändnisvoller Duldung in aller Freiheit hatte gewähren laſſen, wurde in der Zartheit ſeiner Rückſichtnahme für Michelagniolo von ſeinem Nachfolger Julius III. noch übertroffen. Er war der letzte jener Renaiſſancepäpſte, die als Freunde und Gönner der Künſtler die Kunſt um der Kunſt willen geliebt und gepflegt haben. Vor Porta del popolo an der Via Flaminia ſieht man noch heute den Palaſt mit der Gartenanlage, die Vigna del papa Giulio, in deren Bau und Ausſchmückung der Papſt „ſeinen Tag und die übrige Welt vergaß". Den alten Michelagniolo für ſeine privaten künſtleriſchen Zwecke zu bemühen, wagte er nicht. Er bangte um dies koſtbare Leben und ſoll mehrfach geäußert haben, wie er bereit wäre, von ſeinen Jahren und von ſeinem Blute daran zu ſetzen, um es zu verlängern. Für den Fall, daß er, der faſt um zehn Jahre jüngere, den Meiſter überlebte, gab er ihm mündlich das barocke Verſprechen, den Leichnam einbalſamieren zu laſſen und bei ſich aufzubewahren, „damit ſeine Gebeine ebenſo ewig währten, wie ſeine Werke". Zu Paul IV., dem religiöſen Fanatiker, und Pius IV., einem Emporkömmling, voll Eifer und an Worten reich, aber ſchließlich von allen verlaſſen, weil er es allen recht zu machen wünſchte, hatte der Meiſter nur noch ein geſchäftliches Verhältnis.

Mehr als alle Gunſt der Päpſte und alle Ehren, die er genoß, ſchmiedete ihn ſeine künſtleriſche Pflicht an Rom. Jetzt in ſeinem Alter war ihm die Ausſicht eröffnet, der Stadt an den beiden Stellen ihres ehrwürdigſten Gedenkens das Gepräge ſeines Geiſtes aufzudrücken. Schon in den erſten Regierungsjahren Pauls III. war der Umbau des Kapitols und die Neuordnung der Stätte, wo das Herz des antiken Rom ge-

ſchlagen hatte, geplant worden. Michelagniolos Entwürfe wurden dem Unternehmen zugrunde gelegt, aber die Knappheit der Geldmittel brachte es immer wieder ins Stocken.

Schwierigkeiten türmten ſich auch vor dem anderen Rieſenwerk auf, das, an dem entgegengeſetzten Ende der Stadt gelegen, Rom als den Mittelpunkt der Chriſtenheit ſymboliſierte. Durch die Hände von verſchiedenen Architekten gegangen, war der Neubau von Sankt Peter in einen Zuſtand von Stockung geraten, der, durch das Hin und Her der Pläne und der Modelle hervorgerufen, ſchließlich zu eigenem Vorteil der Architekten künſtlich aufrecht gehalten zu werden ſchien. Der Tod des leitenden Baumeiſters Antonio da San Gallo d. J. im Herbſt 1546 gab dem Papſte den Wunſch ein, Michelagniolos Kraft ſich an dem mächtigen Werk erproben zu ſehen. Mit Vollmachten, wie ſie ſelten ein Architekt beſeſſen, ſtattete er ihn aus. Widerwillig und nur auf das fortgeſetzte Drängen des Papſtes übernahm Michelagniolo dieſe Pflichten. Von Anfang an betrachtete er den Bau als ein Opfer, das ſein frommer Sinn Gott und den Heiligen darbrachte. Das war auch der letzte Grund, warum er ihn nicht im Stich laſſen wollte, ſo ſehr die ſchroffe Art, ſeine Rechte als oberſter Bauleiter ſeinen Neidern und Feinden gegenüber zu verteidigen, ſo ſehr die Gebrechen ſeines Alters ihm die Laſt auf ſeinen Schultern fühlbar machten.

Es nimmt nicht Wunder, die Läſterer des großen Mannes in Künſtlerkreiſen anzutreffen. Nicht alle haben durch gehäſſige Nachrede und boshafte Taten ihrem Namen einen Makel angeheftet wie Baccio Bandinelli, aber ſein Syſtem ſcheinen ſie alle befolgt zu haben. An Mut, dem Meiſter mit offenem Widerſpruch unter die flammenden Augen zu treten, fehlte es ihnen; um ſo unerſchrockener waren ſie, zu verhetzen und zu bohren in der Maske gekränkter Biedermänner. Wen Michelagniolo reizte, dem ſaß ein Gift im Blute, das gärend ſchwoll und zu Verrat und Tücke ſtachelte. Und Michelagniolos Spott hatte ſcharfe Zähne, die auch im Alter nicht ausfielen. So ſehr die Reue ihn quälte und ſo ſehr er im Gebete rang,

> auf daß ich, Mitleid lernend, And'rer Fehle
> nicht mehr verlache, nicht mehr dünkelhaft
> auf mich nur baue . . .

— der grimmige Spötter, gegen den Torrigiano einst die Faust geschwungen, der stolze Selbstherrscher, der jede Hilfe verschmähte, blieb er bis an sein Ende. Man mißverstand und mißdeutete die ängstliche Scheu, die ihn von jeher die Geheimnisse seiner Werkstatt hatte hüten lassen. Michelagniolo besaß die Schamhaftigkeit der großen Künstler, ein unausgetragenes Werk nicht zeigen zu wollen. Was Vasari und Cellini über seine Technik berichten, scheint mehr eine von den Werken abgeleitete Theorie zu sein als auf des Meisters persönlicher Unterweisung zu beruhen. Die bekannte Methode mit dem Modell im Wasserkasten ist nur ein veranschaulichender Vergleich Vasaris; in die Praxis übertragen, wäre sie nichts weiter als „der Einfall eines unpraktischen Dilettanten".

Auch auf theoretische Streitfragen ließ sich der alte Meister nicht ein. Benedetto Varchi, der Florentiner Gelehrte, den wir schon als Kommentator einiger Dichtungen Michelagniolos kennen gelernt haben, hatte ihm 1549 ein „Büchlein" gesandt mit einer Abhandlung über den Rangstreit zwischen Skulptur und Malerei. In seiner Dankesantwort geht Michelagniolo mit feiner Ironie auf den für ihn belanglosen Streit ein und schlichtet ihn mit den bezeichnenden Worten: „Genug daß, da beide, Skulptur und Malerei, aus einer und derselben Geisteskraft kommen, man einen guten Frieden unter ihnen machen kann und alle Streitereien beiseite lassen, weil diese mehr Zeit kosten, als dazu gehört, die Figuren selbst zu machen."

Das beispiellose Ansehen, die der alte Meister genoß, während er selbst unergründlich blieb, lag schließlich wie ein Alp auf dem Schaffen der mit ihm lebenden Künstler. Ihr Schicksal schien von seinem Lob oder Tadel bestimmt. Ohne sein placet wagte sich kein künstlerisches Unternehmen mehr ans Licht. So ging von ihm ein Druck aus, den jeder empfand und der keinem bequem sein konnte. Man versteht, wenn sie alle, die Begönnerten nicht minder wie die offenen Neider, bei der Nachricht von seinem Tode erleichtert aufatmeten, wie Salieri und seine Kollegen, als Mozart gestorben war: „Es ist schade um ein so großes Genie, aber danken wir Gott, daß er tot ist!"

Inbrünstig, wie er sich von je dem, was ihn bewegte, hingegeben, versenkte sich jetzt der Greis in den Gedanken ans Sterben. Die lange Frist des Lebens nahm er nur deshalb nicht als ein unerbetenes Geschenk

an, weil er in ihr eine Mahnung des Himmels sah, sich auf den Tod in Demut vorzubereiten. Das trostlose Dunkel, in das er voll Entsetzen gestarrt, als er am jüngsten Gericht arbeitete, hatte ihm Vittoria Colonna durch die Botschaft von Gnade gelichtet. Aber sein Kämpfergeist beruhigte sich nicht bei diesem Unterpfande des Friedens. Mit heißer Reue rang er um die Gewißheit der göttlichen Gnade. Und zugleich stiegen die alten grüblerischen Zweifel auf, ob seine Reue aufrichtig und bußfertig genug sei, ob sie nicht zu spät komme nach einem Leben voll Blindheit und „verwachsen durch Gewohnheit mit dem Schlechten". Immer wieder in seiner Not beschwor er das Bild des leidenden Heilands, das Sinnbild der göttlichen Liebe, „die selbst den Tod nicht scheuend, vom Kreuz die Arme uns entgegenbreitet".

Das Leiden Christi, in dem er die Liebe Gottes zur sündenbeladenen Menschheit gewährleistet sah, wird das Thema, dem der greise Künstler in seinen letzten bildhauerischen Werken sich zuwendet. Dabei wählte er die Gebrochenheit im Tode als den Moment der erbarmungswürdigsten Hilfslosigkeit. Immer wieder flüchtet seine Phantasie in den Schmerzensbereich, der sich, wie ein Land im Abenddunkel, um den toten Erlöser in den Seelen der Zurückbleibenden ausbreitet. Hier macht er sich heimisch, todergeben und sehnsüchtig nach der Erlösung, „daß kleines Weh im größern Weh verschwände".

Dreimal hat er den Meißel angesetzt, dieser letzten Vision seiner weltabgewandten Seele Gestalt zu geben, dreimal das Begonnene liegen lassen. Am weitesten vorgeschritten ist die Fassung, an der ihn 1553 Condivi arbeiten sah: die Pietà im Dome von Florenz (h. 2,34 m).

Eine Pietà, das heißt die Klage der Mutter Gottes um den toten Sohn, ist es nicht eigentlich. Vielmehr hat Michelagniolo den Augenblick nach der Kreuzabnahme dargestellt, wie der entseelte Leichnam zwischen Maria und Magdalena knickend hinabgleitet und von den Frauen aufgefangen wird, während Joseph von Arimathia in schweigendem Mitgefühl sich von hinten herüberbeugt. Das Zusammenbrechen des Körpers, in dem jeder Halt sich löste, jede Muskelkraft erstarb, ist das Motiv, das den Meister beschäftigt. In die fest geschlossene Masse der drei stützenden und tragenden Figuren sinkt mit auseinanderfallenden Gliedmaßen der entseelte Leib des Herrn, in seiner zackigen Linie einem Blitz gleichend, doch ohne seine Gewalt und Schnelligkeit, vielmehr wie eine schwere Stoffmasse, die halt- und

formlos langsam sich zusammenfaltet. Alle Zeichen erlittener Pein sind diesem Körper aufgedrückt. Jeder Muskel erzählt noch von der Qual, wie das Kreuz ihn gereckt und gezerrt hat. Unvergeßlich erbarmungswürdig dies magere Bein, das, im rechten Winkel gebrochen, mit dem Fuß auf dem Boden schleift. Der Kopf des Heilandes, höchst edel geformt, erschüttert durch die Art, wie er schlaff weit über die linke Schulter gerollt ist. Den rechten Arm stützt Joseph von Arimathia, und die im Gelenk umbrechende Hand greift, wie auf der römischen Pietà der Jugendzeit, in das Brusttuch von Maria Magdalena. Der andere Arm, schon in der Schulter herausgedreht, kehrt, ähnlich wie bei dem schlafenden Christkind auf der Madonna an der Treppe, die Innenflächen der Hand mit den gekrümmten Fingern nach außen. So klingen Jugendmotive in dem Werke des Alters nach. Dicht angeschmiegt, von den breiten Gewandfalten wie umschnürt, stützt die Madonna auf niedrigem Steinsitz mit dem linken Arm den Leib des Sohnes, wobei die Schulter, wieder an das ähnliche Motiv der Pietà in S. Peter erinnernd, emporgedrängt wird. Die rechte Körperhälfte verschwindet im Block, genau wie das linke Bein Christi, so daß hier Unklarheiten bestehen bleiben. Magdalena auf der Gegenseite kniend, im Kopf auf die Lea, im Gewand auf die Rahel des Juliusgrabes zurückweisend, drängt, etwas zurückgelehnt, in steiler Vertikale von der Mittelachse der Gruppe ab; ihre auffallend kleineren Proportionen, die weiter getriebene Ausführung, der schärfere Grat der Falten, sondern sie ein wenig von der Einheitlichkeit der andern Figuren ab. Die ernste Gestalt des vornübergeneigten Joseph mit seiner Mönchskapuze und Zügen, die an Michelagniolos eigenes Aussehen denken ließen, schließt nach oben die Gruppe ab wie ein schwermütig aushallender Akkord.

In diesem Werke lebt der Geist des alten Meisters ebenso stark und ausdrucksvoll wie die Seele des jungen in der römischen Pietà. Der heiligen Gottergebenheit des Schmerzes hier setzt er das schneidende Weh wortloser Klage entgegen, der seelischen Gefaßtheit die innere Zerrissenheit, der Elegie, die auf weichen lyrischen Tönen schwebt, den dramatisch hochgesteigerten Monolog, dessen Inhalt der Zusammenbruch im Angesicht des Todes ist. Nur die Hoffnung auf das Erbarmen Gottes umleuchtet wie ein fernes Abendrot die düstre Szene.

In besonderem Maße darf diese Pietà als ein persönliches Bekenntnis des greisen Michelagniolo gelten. Sie legt erschütternd Zeugnis ab von

Kreuzabnahme.
Florenz, Dom.

der bitteren Traurigkeit, die als Bodensatz auf dem Grunde dieses stürmischen Seelenlebens blieb. Nicht in Schönheit der Form verklärt, sondern ergreifend in der Wahrhaftigkeit des Schmerzensausdrucks steht dieses Werk vor uns. In ihm lebt die Demut eines frommen und gläubigen Herzens, dessen letzter Gedanke die Anwartschaft auf die Gnade Gottes ist. Kein Fanatiker hätte gewagt, diese Gruppe als eine capriccio luterano zu höhnen. Sie kann als ein Denkmal katholischer Rechtgläubigkeit gelten, bußfertig in ihrem prunklosen Schmerz, wie die Zeit der Gegenreformation den Kirchenglauben neu zu gründen bestrebt war.

Vasari berichtet, daß der Meister diese Arbeit für sein eigenes Grabmal bestimmt habe. Keinen besseren Sinnspruch hätte er daruntersetzen können als den Schlußvers jener innigsten Marienklage des Jacopone da Todi, die zur selben Zeit Palestrina in die weihevollen Klänge seiner Musik tauchte:

Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.
Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria.

Was für die allgemeine Stimmung gilt, gilt auch für die formale Behandlung, wenn man die gegenständlich verwandten Werke des Alters und der Jugend vergleicht. Der Neigung zum Runden, Fließenden, Schwingenden in der römischen Pietà steht bei der florentiner die Tendenz zum Harten, Brüchigen entgegen. Dort ist die Masse breit hingelagert, hier von einem zwar im Anstreben oft geknickten, aber doch deutlich wahrnehmbaren Hochdrang beherrscht. Dem Ausgleich von vertikaler und horizontaler Richtung tritt als neues Prinzip die Einseitigkeit der Höhenführung entgegen; es offenbart sich auch in den Gewändern, deren Faltenmassen nicht mehr wellenförmig ausschwingen, sondern sich knapp an die Körper schmiegen. Die römische Pietà ist noch ganz auf eine Ansicht, auf die Wirkung von vorn gearbeitet, verlangt durchaus nach einem Hintergrund. Das Florentiner Alterswerk erstrebt Fülle der Ansichten, ringt sich los von der Wand, wirkt völlig rund im Raum, wenn auch ein Umgehen des Werkes nur wenig befriedigende Bilder außer der Vorderansicht bietet. Wie in einer großen Fermate ruht alle Bewegung dort, hier hat man bei

äußerer Unbeweglichkeit den Eindruck, als strömten von allen Seiten die Kräfte erst dem sammelnden Ruhepunkte zu. Bei harmonisch geschlossener Einheit des Ganzen erscheint Kampf in den Teilen — dieselbe Grundstimmung, die wir auch in den Architekturen Michelagniolos noch beobachten werden. Die Einzelformen sind massig und schwer, dem Höhendrang des Ganzen entspricht ein Niederdruck des Einzelnen. Und an diesem Reichtum der Gegensätze nimmt die Beleuchtung, die Führung des Lichtes teil. Das gleichmäßig sanft vertriebene Licht, das mit mildem Schattenschlag die römische Pietà verklärt, weicht hier dem lebhaften Spiel von Hell und Dunkel. Ein Strom von Helligkeit ist ausgegossen über das Antlitz von Mutter und Sohn; sein Schimmer leuchtet auf zwei Augenpaaren, die sich im tiefsten Leide vor der Welt verschlossen, das eine von den Schrecken des Todes, das andere von denen des Lebens bezwungen. Dagegen bleiben die Gesichter von Joseph und Magdalena im Schatten, der ihre mitfühlende Trauer andeutet. Vasari erzählt, wie er den alten Michelagniolo gerade vor dieser Gruppe in nächtlicher Arbeit mit der Kerze von Ziegentalg auf der Kappe angetroffen habe. Was ihm der Zeitvertreib eines an Schlaflosigkeit leidenden Greises schien, war gewiß ein Versuch, die Beleuchtung als Faktor für die Wirkung der plastischen Form auszunutzen.

Vom Christus der römischen Pietà ließ sich noch auf die Antike zurückdeuten; vor der Kreuzabnahme regt sich kein Erinnern. In der berühmten Gruppe, wie Menelaos den Leichnam des Patroklos aus dem Getümmel rettet, hat die Antike ein Muster geboten, das für eine Kreuzabnahme oder Grablegung vorbildlich hätte werden können. Allein welch' Linienadel beherrscht die Komposition des antiken Meisters, wie schön ist dieser in die Knie gesunkene Leichnam den mächtig ausschreitenden Beinen des Menelaos eingeordnet. Nirgends eine Härte in dem pyramidalen Aufbau der Gruppe, nirgends ein Wink, der die Vorstellung auf die Gräßlichkeit der Wirklichkeit hinwiese. Michelagniolo, der von dem berühmten Werk vielleicht mehr kannte als nur das seit 1501 in Rom stehende Pasquinobruchstück, hat außer dem im Dreieck hochgeführten, aber steileren Aufbau seiner Gruppe nichts mit dem antiken Meister gemein. Ja in der Absicht, mit der er alles, was an Furchtbarkeit und Qual in dem Vorgang beschlossen liegt, aufs deutlichste heraushebt, es unterstreicht durch sein ungeheures „Wissen" vom Körper, erscheint er als ein bewußter An-

tipode, ein Zertrümmerer antiker Ideale, ein Abtrünniger vom Geist der Antike.

Die Härte des Steins, der unter dem Meißel Funken sprühte, eine schwarze Ader, deren Spur man in der rechten Hand Christi noch wahrnimmt, sollen Michelagniolo die Lust an der Arbeit vergällt haben. In einer Stunde des Unmutes wütete er mit dem Hammer gegen die eigene Schöpfung, gewiß auch, weil ihn die kompositionelle Anlage nicht befriedigte und er Abhilfe nicht mehr schaffen konnte. Er schenkte die Gruppe Francesco Bandini, einem Genossen des Giannottischen Kreises, der sie von Tiberio Calcagni wiederherstellen ließ. Diese Ergänzungen sind noch zu erkennen, sie betreffen die beiden Unterarme Christi und ein Stück an der linken Brustwarze mit der Hand der Madonna darüber; Spuren weiterer Ausführung zeigt nur die Magdalena.

Nach dem Tode des Meisters tauchte flüchtig der Gedanke auf, die Gruppe ihrer ursprünglichen Absicht gemäß für sein Grabmal zu verwenden. Leider kam er nicht zur Ausführung. Seit 1722 steht das Werk in ungünstigem Dämmer hinter dem Hochaltar des Florentiner Domes, dem Auge fast so entrückt wie die Pietà in St. Peter.

Das Motiv, einmal erfaßt, hat den Meister, wie wir das im Wesen seiner künstlerischen Organisation immer aufs neue bestätigt finden, nicht mehr losgelassen. Das Studium der Handzeichnungen lehrt, wie ein zweiter Kompositionstypus vermutlich gleichzeitig sich ausbildet. Neben dem zusammenknickenden Körper tritt der mühsam in der Schwebe gehaltene auf. Auf einem apokryphen Gemälde in der Londoner National Gallery, das neben Anleihen aus den Jugendwerken des Meisters in der großartigen Mittelgruppe die Erfindung des späten Michelagniolo unverkennbar verrät, wird der Leichnam zwischen Tüchern und Binden hängend zu Grabe getragen; in ganzer Vertikale ist er sichtbar, wie auf einem älteren Bilde Rogiers van der Weyden, das in Italien entstanden und heute noch in Florenz aufbewahrt, im allgemeinen Motiv verwandt erscheint. So wenig nachzuweisen ist, daß Michelagniolo es gekannt hat, so gewiß gehört es doch in die Befruchtungssphäre, deren stäubender Same auf empfänglichen Boden fiel.

Des Meisters eigene Hand muß zunächst in einer zweiten machtvollen Gruppe erkannt werden, die, weit abgelegen von dem breiten Heerwege, in der Einsamkeit der Sabiner Berge wie eine Offenbarung dem erstaunten

Kunstwanderer entgegentritt. In Palestrina neben dem Baronialpalast der Barberini erhebt sich in einem fast zierlichen Barock die kleine Kirche S. Rosalia mit anschließendem Oratorium. In diesem schmucklosen Raum, dem Fenster gegenüber, von einer geschmacklosen Stuckdraperie umrahmt, steht wie in einer Nische der gewaltige Entwurf. Die ganze Anlage von Palast und Kirche lehnt gegen den kahlen Fels, dessen graurötliches Gestein an dieser Stelle offen zutage tritt. Die Gruppe, in stärkstem Hochrelief aus der Wand herausgemeißelt, so daß ihre Rückseite noch mit dem rohen Fels verwachsen blieb, besteht aus drei überlebensgroßen Figuren (h. 2,25 m; br. 1,30 m). Den weitaus größten Teil des Blockes beansprucht der in voller Vorderansicht dargebotene Leichnam Christi. Mit mächtiger Brustbreite, dem kraftlos zur rechten Schulter hinübergesunkenen Kopf und den am Boden nachschleifenden Beinen wird er von der Madonna hinter ihm in der Schwebe gehalten und von Magdalena zur Linken gestützt. In der Zusammenballung dieser drei Figuren zu einer eng verschränkten, nirgends durchlöcherten Einheit hat der Meister einen mächtigen Schritt über die Florentiner Domgruppe hinausgetan. Die ebenfalls fortgeschrittene Lockerung der Gelenke verhalf ihm dazu und gab Gelegenheit, eine Anzahl großartig eindrucksvoller Motive zu entwickeln. Das gewaltigste von ihnen, das allein genügt, Michelagniolos Autorschaft über jeden Zweifel zu erheben, ist die Hand der Madonna, die mit ausgestrecktem Zeigefinger durch die Achselhöhle des rechten Armes Christi emporgreift und dabei die Schulter des Heilandes, ganz wie auf der frühen Pietà in Rom, aber mit höchst gesteigerter Gewalt zu der Wange emporbrängt. Diese Hand, männlich in ihren Formen und männlich in ihrem Ausdruck von Kraft namentlich in dem stark umgebrochenen Gelenk, ist das unmittelbar eindruckvollste Stück Skulptur des ganzen Werkes. An zweiter Stelle steht das Motiv der Magdalena, die kniend so eng sich anschmiegt, daß der in die Vorderansicht gedrehte Kopf unmittelbar über der hochgedrückten Schulter aufsitzt. Der Vergleich mit ihrem aus der festen Fügung der Gruppe gelösten Ebenbilde auf der Florentiner Pietà gibt einen deutlichen Hinweis für das zeitliche Verhältnis der beiden Werke. Im unklaren bleibt man über die Stellung der Madonna, deren Kopf und Hand allein sichtbar werden, während sich alles übrige im Stein verliert.

Auch technisch bietet die Gruppe das höchste Interesse durch ihren allent-

Pietà.
Paleſtrina, S. Roſalia.

halben unfertigen Zuſtand. Man ſieht, wie der Meiſter in den Proportionen ſchwankt: die mächtige Bruſt Chriſti, der ungefüge Arm mit der kaum aus dem Rohen gehauenen Hand ſtehen im Widerſpruch zu der Beckenpartie und den Beinen, die am weiteſten ausgeführt ſind. Gewiß hätte hier die fortſchreitende Arbeit Ausgleichungen geſchaffen und das Ganze mehr auf das Schlanke, Emporſtrebende, als auf das Breite und Laſtende hinausgeführt. Der Kopf der Madonna mit den erſten formenden Meißelhieben noch am meiſten zurück, enthält doch ſchon alle Elemente tiefſten Gefühlsausdrucks, die ſeine Unfertigkeit wenig empfinden laſſen.

Man begreift kaum, wie dieſes Werk, das man freilich im Original, nicht in dem plumpen Gipsabguß auf der Engelsburg geſehen haben muß, Zweifel an der Autorſchaft Michelagniolos aufkommen laſſen kann. Es atmet eine, wenn man ſo ſagen darf, verbohrte Größe, die erhabene Willkür, die von allen Regeln gelöſte Vereinſamung des inneren Schauens, die Kennzeichen der höchſten Geiſter ſind im Augenblick, wo ſie an der Schwelle irdiſchen Wandels mit einem Scheideblick auf das Vergängliche das Ewige erfaſſen. So gemahnt es an die letzten Schöpfungen des muſikaliſchen Genius, der von allen Künſtlern nach ihm Michelagniolo am meiſten verwandt iſt.

Unaufgeklärt bleiben nur Zeit und Umſtände, die den alten Meiſter in jene Bergeinſamkeit geführt, wo der Anblick des Geſteins den Dämon in ihm entfeſſelte, wie ehemals in Carrara, als er den Fels ſelbſt zu formen gedachte. Und fraglich ſcheinen daneben die Eingriffe, deren ſpätere Hände ſich nicht enthalten konnten und deren ſtörendſter in dem verkümmerten, mit ſcharfen Faltenſtegen geſtrafften und grobgeknoteten Lendenſchurz Chriſti erblickt werden muß.

Auch die dritte und letzte Faſſung des Motivs iſt der allgemeinen Aufmerkſamkeit der Kunſtfreunde neuerdings ganz entrückt worden. Ehemals ſtand ſie im Hof des Palazzo Rondanini am Corſo in Rom, gegenüber der Wohnung Goethes, ohne daß ſie ihm, der ganz von der antiken Meduſe hingenommen war, aufgefallen wäre. Jetzt hat ſie der Marcheſe in die Unzugänglichkeit ſeiner Bibliothek überführt. Die Zahl der Figuren iſt abermals um eine vermindert worden, ſo daß wir hier in der Madonna mit Chriſtus allein das urſprüngliche und reine Motiv der Pietà wieder vor uns ſehen. Aber die Anordnung iſt der genaueſte Gegenſatz zu dem Jugendwerk. Überhöht auf einem Felsblock ſteht die Madonna hinter

Christus und drückt den Leichnam fast ganz aufgerichtet eng an ihre Brust. So dicht wie möglich sind die Köpfe einander genähert. Unsagbar ergreifend der Ausdruck, mit dem Maria sich herniederneigt; in ihrer hochgezogenen Schulter bebt es wie tiefes innerliches Schluchzen. Dabei ist das meiste nur eben angehauen, und die ganze rechte Seite des Blockes zeigt Spuren von Verbesserungen, die bis zur Zertrümmerung gingen. So steht losgelöst ein rechter Unterarm mit Hand frei in der Luft; er wird ursprünglich Christus angehört haben, bis der Meister sich entschloß, an dieser Stelle die Haltung der Figur von Grund aus zu ändern. Denn seine Absicht ist hier ganz so auf die steil aufstrebende Vertikale gerichtet, wie sie bei seiner ersten Pietà auf die breit gelagerte Horizontale zielte. Mit diesem Drang zur Höhe soll dem Stein alle lastende Schwere, der Masse die niederdrückende Wucht genommen werden. Als letztes will Michelagniolo dem Marmor abtrotzen, was ihm als Materie innewohnt, des Meisters Wille arbeitet dem Willen des Materiales entgegen. Noch bis in die letzten Tage seines Lebens hat er sich mit dieser Gruppe beschäftigt; bis ans Ende, als die Seele schon ihren Frieden mit dem Schicksal geschlossen hatte, blieb der Künstler Kämpfer.

Die Spuren dieses Kampfes sieht man nicht nur in dem Verstümmelten; sie durchziehen das ganze Werk. Wie seltsam unbefriedigend sind die Proportionen der Madonna, wie unharmonisch der schmale, kurze Oberkörper Christi, gemessen an den langen, muskulösen Beinen, die am weitesten ausgeführt sind! Wo soll man sich die Arme Christi, wo die rechte Hand der Madonna denken?

Und dennoch strömt von dem unfertigen Werk eine Ergriffenheit aus, die keine Einwände gelten läßt und sich dem Meister willig ausliefert. Das mißhandelte Antlitz Christi, der Schmerzensausdruck der Madonna, kaum angedeutet und schon erschütternd vorhanden, die Zartheit ihrer bekümmerten Gebärde, das alles rührt an die nachfühlende Phantasie mit jenem Geisterhauch, in dem das Geheimnis der Entrückten vor ihrem Scheiden noch einmal sich mitteilt. Dies Aufwärtsstreben und -ziehen aller Linien und Formen verleiht dem Werk etwas vergeistigt Atherisches, ein Emporschweben, in dem sich ein letztes Seufzen mit der ersten Ahnung irdischer Erlöstheit verschwistert.

In der Hinterlassenschaft des Meisters fand sich „eine angefangene Christusstatue mit einer Figur darüber". Es ist nicht mit Sicherheit zu

Pietà.
Rom, Palazzo Rondanini.

sagen, ob darunter diese Pietà verstanden werden darf. Unfertig und zerbrochen, dabei übermächtig im Ausdruck ergebungsvollsten Schmerzes stünde sie als ein schwermütiges Symbol an der Grenze seiner Erdentage.

Den letzten Tagen eines großen Mannes wendet sich die besondere Teilnahme der Menschen zu. Da ist nichts zufällig und alltäglich genug, was man nicht wissen möchte. Schrittweis will man das Unabwendliche herannahen sehen, es verfolgen, wie es lautlos die Maschen des Daseins, eine nach der andern, auflöst.

Sonnabend, den 12. Februar 1564, hatte der Meister noch den ganzen Tag über stehend an seiner Pietà gearbeitet. Auch am Sonntag, an dem er sonst zu ruhen pflegte und seine Freunde sah, wollte er fortfahren, weil er ihn als Feiertag übersah, bis ihn sein Diener Antonio daran erinnerte. Am Montag schon fühlt er sich krank und elend. Es herrscht das Regenwetter des römischen Vorfrühlings. Tiberio Calcagni, der junge Gehilfe des Meisters, ist unterwegs in der Stadt. Er trifft auf Bekannte und hört von allen, daß es mit Michelagniolo schlecht steht. Ohne Verzug eilt er nach dem Macel de' Corvi und findet den Greis außerhalb des Hauses, unruhig im Regen umhergehend. „Was soll ich machen," sagt Michelagniolo, „nirgends find' ich Ruhe." Der Ton, mit dem er das sagt, und sein wachsbleiches Aussehen jagen Calcagni Schrecken ein. Am Abend schreibt er einen Alarmbrief an Leonardo nach Florenz. Inzwischen hat Michelagniolo selbst nach Daniele da Volterra geschickt, der gleich den Arzt rufen läßt. „Daniello," sagt der Meister, wie er den Freund kommen sieht, „ich bin hin . . nimm dich meiner an . . nicht von mir fortgehen". Er läßt ihn an Leonardo schreiben, daß der Neffe kommen soll; bis dahin bittet er ihn, bei ihm zu bleiben. Der Kranke, den die Unruhe nicht im Bett duldet, bringt die Zeit am Kamin hin. Das Fieber steigt. Leonardo erhält einen dritten Brief von Diomede Leoni über die „grave infirmità". Am Mittwoch, den 16., ist der Greis so schwach, daß er nach dem Bett verlangt. Noch einmal, wie oft in gesunden Tagen, spricht er den Wunsch aus, in Florenz begraben zu werden. Am 18. geht es zu Ende. Die Getreuen versammeln sich um den Sterbenden: Tommaso Cavalieri, Daniele da Volterra, Diomede Leoni, der Diener Antonio und zwei Ärzte. Um Avemaria tritt sanft der Tod ein. Sogleich schreibt Diomede an Leonardo, der Onkel sei gestorben „ohne Testament, aber voll-

kommen christgläubig (da perfetto cristiano)", alles sei wohl geordnet. Und an den Herzog nach Florenz berichtet der Arzt Gherardo Fidelissimo:

„Erlauchtester Herr Herzog, heute abend ist aus diesem zum besseren Leben eingegangen der ausgezeichnete Mann und wahrhaft ein Wunder der Natur, Messer Michel Agnolo Buonarroti. Da ich mit andern Ärzten während seiner Krankheit um ihn war, ist mir sein Wunsch bekannt, daß sein Leichnam nach Florenz gebracht werde. Er hat hier zwar keinen Verwandten und ist, wie ich glaube, ohne Testament gestorben, aber ich wollte Eurer Exzellenz als einem aufrichtigen Verehrer seiner seltenen Tugenden gleich davon Nachricht geben, auf daß Sie dafür Sorge tragen, daß der Wille des Verstorbenen geschehe, und damit Ihre herrliche Stadt geschmückt werde mit den verehrungswürdigen Gebeinen des größten Mannes, den die Welt je sah."

Am 19. Februar des Abends brachte die Arciconfraternità von San Giovanni Decollato, der Michelagniolo angehört hatte, den Leichnam nach Santi Apostoli, der Kirche, deren Vorhalle Julius II. erbaut hatte. Großartige Ehrungen waren dem toten Meister zugedacht. Es hieß, der Papst wolle ihm in S. Peter selbst das Grabmal errichten.

Endlich am 21. traf Leonardo ein, aufgehalten von den schlechten Wegen. Er ordnete gleich die Überführung der Leiche nach Florenz an. Indessen nur mit List und heimlich war der kostbare Schatz den Römern zu entführen.

Während der Sarg in Leinwand verpackt als gewöhnliches Frachtgut unter Vasaris Adresse die Reise nach Florenz machte, stellte man dort schon das Programm für die Trauerfeier fest. Der Herzog genehmigte die Vorschläge der Accademia del Disegno. Nach Ostern sollten mit großem dekorativem Pomp die Exequien in San Lorenzo abgehalten werden. Cellini, Ammanati, Bronzino und Vasari übernahmen den Trauerschmuck, Benedetto Varchi ward mit der Leichenrede beauftragt. Die Beisetzung sollte in S. Croce stattfinden, wo die Buonarroti ihre Ruhestätte besaßen. Ein Grabmal wurde geplant mit der im Atelier der Via Mozza hinterlassenen Figur des Siegers.

Bis zur Rückkehr Leonardos aus Rom ließ Vasari den Sarg auf der Dogana versiegeln. Am 11. März wurde er unberührt und uneröffnet in die Compagnia dell' Assunta bei S. Piero Maggiore übertragen. Um

alles Aufsehen und den Andrang zu vermeiden, ging man auch jetzt heimlich vor. Sonntag den 12. März, um Mitternacht, versammelten sich die Akademiker in S. Piero; eine große golddurchwirkte Sammetdecke, auf der das Kruzifix lag, hüllte Bahre und Sarg. Langsam ordnete und bewegte sich der Zug. Die Älteren nahmen Fackeln, die Jüngeren drängten sich, den Sarg zu tragen und das Bahrtuch zu fassen. In größter Stille und Ruhe — „domesticamente" sagt der Bericht — wollte man dem Toten die Ehre erweisen. Aber der Zug wurde bemerkt, blitzschnell flog das Gerücht durch die schlafende Stadt, und ehe der Kondukt noch in S. Croce ankam, war die Kirche schon so gestopft von Menschen, daß die Träger Mühe hatten, den Sarg in die Sakristei zu bringen. Dort nahmen ihn die Mönche mit ihren Litaneien in Empfang. Gegen die nachdrängende Menge wurde die Sakristei gesperrt.

Jetzt erst ließ der Prior der Innocenti, zugleich Luogotenente der Akademie, den Sarg öffnen. Seit dem Eintreten des Todes waren fünfundzwanzig Tage vergangen, und zweiundzwanzig hatte der Leichnam im Sarge gelegen. Aber zum Staunen aller zeigte der Tote fast keine Veränderung, kaum daß ein Leichengeruch wahrnehmbar war. In schwarzem Damastgewand, mit Stiefeln und Sporen und einem langhaarigen Seidenfilz auf dem Kopf lag er da, in tiefer Totenblässe, so friedlich, wie ihn keiner im Leben je gesehen: „aresti giurato, che si riposasse in un dolce e quietissimo sonno" . . .

Erst im Hochsommer, Mitte Juli, konnte die lang vorbereitete Ehrenfeier stattfinden. Zu ihrem Schauplatz war San Lorenzo, die Familienkirche der Medici, ausersehen. Im Mittelschiff vor der Vierung war der Katafalk aufgebaut, viereckig in mehreren Stockwerken ansteigend, deren Fronten Bilder zeigten, und endigend in eine Pyramide mit Reliefbildnissen Michelagniolos, deren Spitze eine Riesenfama krönte. In der weiteren Umgebung erinnerten große Gemälde an die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des toten Meisters. Die ganze Kirche war schwarz ausgeschlagen, und gegen diese dunkle Verhüllung wirkte fast hell und tröstlich die schlanke Säulenreihe Brunelleschis in ihrer grauen Olivenfarbe. An ihrem Ende sah man, ebenfalls ohne Trauerschmuck, Donatellos Bronzekanzel, die Benedetto Varchi als Redner des Tages bestieg.

Die Errichtung des Grabmals in S. Croce übertrug der Herzog Vasari. Vor einer in ziemlich steifen und trockenen Formen aufgebauten Rück-

wand aus weißem Marmor steht auf erhöhtem Sockel, der die Inschrift trägt, der Sarkophag in dunklem Stein, mit seinen Deckelvoluten den Särgen der Mediciſakriſtei nachgebildet. Zu seinen Füßen sitzen trauernd die drei Künste Bildhauerei, Malerei und Baukunst; in seiner Mitte erhebt sich die Büste des Meisters. Die Rückwand endet in einem fensterartigen Abschluß, dessen Füllung eine gemalte Kreuzabnahme zeigt. Das Ganze krönt und überdacht ein gemalter Baldachin von kleinlicher Naturtreue, den Putten raffen. Verschiedene Künstler sind unter Vasaris Leitung daran tätig gewesen. Sie verwandten mit Sorgfalt den Motivenschatz, den der tote Meister hinterließ; aber der Geist, der sich diese Formen schuf, war nicht mehr lebendig in ihnen. Selbst die Bildhauerarbeit als das beste an diesem Grabmal, trägt die unverkennbaren Züge des Manierismus, dem die Nachfolge Michelagniolos anheimgefallen ist.

Während dies gleichgültige und verfehlte Monument in der Heimat errichtet ward, ging in Rom langsam die Kuppel von Sankt Peter ihrer Vollendung entgegen. Wenn an irgend einer Stätte der Welt, so ist man im Bannkreise dieser Kuppel dem Geiste des Meisters nahe. Schon von fern auftauchend am Rande der Campagna, einsam schwebend über der undeutlichen Silhouette der Stadt, dann immer majestätischer emporwachsend aus dem Gewirr von Kuppeln und Dächern, überall sichtbar, umspielt vom Sonnenflimmer der reinsten Luft, durchglutet von den Bränden der römischen Abendhimmel, ist sie das allein seiner würdige Mausoleum.

Michelagniolos und Dantes Grabmäler.
Florenz, S. Croce.

Sechstes Kapitel

Die architektonischen Schöpfungen

So hab' ich Stein auf Stein
Von Kreis zu Kreis für alle Zeit gehoben,
Daß also hoch und höher
Aufkreisend, ich mich heimgeführt nach oben.

Gio. Battista Strozzi d. Ä.
auf Filippo Brunelleschi.

Sankt Peters Kuppel ist Michelagniolos künstlerischer Nachlaß. Wie er, der geborene Bildhauer, mit einem Werke der Malerei zuerst die Höhe und den Umfang seiner Meisterschaft offenbaren sollte, so hat er als Architekt sein letztes Wort gesprochen. In dem Maße, wie seine bildhauerische Produktion zusammenschrumpft, entfaltet sich seine baukünstlerische Tätigkeit. Nicht die mehr und mehr vereinzelten plastischen Arbeiten seiner Spätzeit, sondern die Bauten, die er noch ausführt, die Pläne, die er hinterläßt, geben seine ultima maniera zu erkennen.

Das Zeitalter, in dem Michelagniolo aufwuchs und sich schulte, stellte die Vielseitigkeit der Betätigung als eine selbstverständliche Forderung an den Künstler. So ist denn der Architekt in ihm lange neben dem Bildhauer und dem Maler hergegangen, bis er am Ende über beide hinauswuchs. Aber dieser Architekt ist keineswegs eine neue künstlerische Erscheinung, die den Bildhauer ablöst, indem sie ihn verdrängt. Michelagniolo gibt sich in seinen Bauten als einen gesteigerten Bildhauer zu erkennen, der mit Raumanschauungen und Maßverhältnissen arbeitet, wie sie dem Bildhauer unerreichbar bleiben, der aber dabei nie die für den menschlichen Körper gültigen Gesetze von Proportion und Symmetrie aus dem Gedächtnis verliert. Ihm war es „eine sichere Sache, daß die Glieder der Architektur von den Gliedern des Menschen abhängen: wer nicht ein guter Meister der Figur ist oder gewesen ist, und hauptsächlich der Anatomie, kann sich hierauf nicht verstehen." Und ebenso blieb er Menschenbildner, „Meister der Figur", in der seelischen Stimmung, die er seinen Bauwerken aufzuprägen weiß, in der Ausdrucksfähigkeit, mit der er die Details ausstattet. Dem entspricht, daß er sich nicht wie die zünftigen Architekten auf dem Reißbrett mit Zirkel und Winkelmaß Rechenschaft über seine Gedanken ablegt: wie für seine großen Figuren formt er auch für seine Bauten am liebsten Tonmodelle, oft klein und bequem zu versenden, oft auch in deutlicher Größe, namentlich wo es sich um Einzelglieder, um Fenster, Säulen, Bogen handelt.

Gebannt an die Erscheinungsmöglichkeiten der menschlichen Gestalt, wußte der Bildhauer allein seinen Drang zum Kolossalen nicht zu er-

sättigen; dem Baumeister aber bot sich der Raum mit seinen grenzenlosen Ausmessungen zu ungebundenstem Schaffen dar. Das Aufgehen des formsteigernden Plastikers in den raumweitenden Architekten ist die letzte Wandlung, die Michelagniolo als Künstler durchmacht. In ihrem ganzen Umfange läßt sie sich erst erkennen, nachdem der Vorhang über dem Schauspiel seines Lebens zusammengerauscht ist. Erst die Vollendung dessen, was er halb fertig oder nur angefangen ließ, klärt über seine letzten Absichten auf, mögen auch fremde Hände durch ihre Willkür sie getrübt und verdunkelt haben. Und zugleich rücken die Anfänge seines baukünstlerischen Schaffens erst ins rechte Licht, wenn man sie, die eingebettet liegen, mitten in seiner bildhauerischen Entwicklung, mit den abschließenden Werken in ungestörten Zusammenhang bringt.

Halb unbewußt nahm schon der Knabe in der Vaterstadt die ersten baukünstlerischen Eindrücke auf. In Florenz standen die Muster des neuen Baustils, den Filippo Brunelleschi geschaffen, Kapellen, Kirchen, Paläste, Hallen, und vor allem jene Domkuppel, die fortan das Wahrzeichen der Stadt bildete. In ihrem Schutz und Schatten hatte sich Michelagniolos Jugend abgespielt; von Kind an hatte er sie mit Stolz und Verehrung nennen gehört. Wie mag er unten vom Platze zu ihr aufgestaunt haben, wie prägte sich ihm diese Kurve ein, die mit einem Schlage das Stadtbild aus dem Bann der mittelalterlich turmreichen Silhouette befreite.

Bald lernte der angehende Künstler diese Bauformen selbst beherrschen und die Gedanken des großen Neuerers verstehen. In Ghirlandaios Werkstatt fand die Architektur besonders aufmerksame Pflege. Die bogenüberspannten Hallen und Festräume, die Kircheneinblicke und bürgerlichen Interieurs, die Ghirlandaio auf seinen Fresken anbrachte und von seinen Schülern nachzeichnen ließ, waren im Geiste Brunelleschis erfunden und aus dem hinterlassenen Schatz seiner Motive gestaltet. Die kleine Akademie im Garten von San Marco bewahrte sogar Modelle Brunelleschis, nach denen Bertoldo die jungen Künstler studieren ließ.

In der Umgebung seines Schutzherrn Lorenzo de' Medici lernte Michelagniolo auch den Meister kennen, der zu den bedeutendsten Fortbildnern der Prinzipien Brunelleschis gehörte, den schon oft genannten Giuliano da San Gallo. Wie seine beiden berühmten Skizzenbücher beweisen, war

Giuliano mit Leidenschaft dem Studium der antiken Bauten zugewandt, auf deren Dekorationen er sein besonderes Augenmerk richtete. Als ein Kenner des Altertums gewann er zuerst Bedeutung für Michelagniolo, und an seinen damals fertigen und entstehenden Bauten, der Villa Poggio a Cajano, der Madonna delle Carceri in Prato und der Sakristei von Sto. Spirito, wird der junge Bildhauer neben der Raumgestaltung auch die Dekoration nach antiken Motiven bewundert haben.

Die entscheidenden Eindrücke aber warteten seiner in Rom. Im Anblick dieser noch immer aufrechten Größe, die vollständiger als heute dem Schutt der Jahrhunderte entragte, fiel ihm der gewohnte Maßstab aus den Händen. Vor den Quadern der Engelsburg, den Mauern des Kolosseums, unter der Kuppel des Pantheons, den Bogenhallen der Cäsarenbauten, vor den Triumphtoren und den Gedächtnissäulen überkam ihn ein Gefühl räumlicher Erhabenheit, das er bisher nie gekannt. Auch er erfuhr zunächst in wörtlichster Bedeutung: Roma quanta fuit, ipsa ruina docet. Leicht möglich und wahrscheinlich, daß der Anblick dieser atemraubenden Mächtigkeit ihn zuerst einschüchterte. Wir sahen es schon an seinem römischen Erstling, an der Pietà, wie er nicht gleich das Format zu wechseln imstande ist. Bald aber entdeckt er, wie sehr die brustweitende Großräumigkeit der römischen Antike, das Ungeheure ihrer Verhältnisse nach allen Richtungen der angeborenen Großheit seiner inneren Vorstellungsweise entspricht, und schon während seines ersten römischen Aufenthaltes wächst und erstarkt in ihm der Drang zum Kolossalen. Man merkt es an seinen Plastiken; beim David, den er gleich nach Rom in Angriff nahm, bricht das Überlebensgroße als ein neues Element seines Stiles durch. Wäre uns der ursprüngliche Entwurf des Juliusgrabes von 1505 erhalten, so wüßten wir auch, wie sich dies Element in seinem architektonischen Schaffen manifestierte.

Der Verlust dieses Entwurfes, mit dem sonst die Betrachtung der architektonischen Schöpfungen einsetzen könnte, gestattet keinen Rückschluß, wie viel oder wie wenig davon in die Architektur der Sixtinadecke aufgegangen sein möchte. Indessen bietet das Gewölbe der Sixtina hinreichenden Anhalt, die Formensprache des Baumeisters Michelagniolo in ihren ersten Äußerungen zu studieren. Als architektonischer Organismus ist das Marmorgerüst mit großer Willkür behandelt; aber es sollte auch nur dem

dekorativen Zwecke dienen. Als Kompositionsprinzip benutzte Michelagniolo hier zum ersten Male die rhythmische Travée, d. h. er ließ ein schmales und ein breites Intervall in systematischer Ausbildung abwechseln. Die Erfindung dieses neuen und wirksamen Rhythmus geht zwar nicht auf Bramante zurück, doch ist er es gewesen, der ihn in großem Maßstab angewandt und für seine Verbreitung gesorgt hat. Auch Michelagniolo hat ihn ohne Zweifel von Bramante übernommen und ihn immer wieder benutzt.

In der Profilierung und im Detail schloß er sich an die antiken Triumphtore, besonders an den Konstantinsbogen an. Dort sah er das stark vorgekröpfte Gebälk, das an den beiden Schmalseiten noch über die Pilaster hinausragt, ehe es umbricht, dort die dekorativen Figuren, die unter den Verkröpfungen vor den Pfeilern stehen. Aus dem Ornamentenschatz der Antike stammt auch der Widderkopf, der das Gesims regelmäßig mit den Stichkappen verbindet. Merkwürdig streng hat der Meister die Kartuschen mit den Namen der Propheten und der Sibyllen behandelt; nicht einmal alle sind am oberen Rande mit Delphinen verziert. Sonst ist alles Zierwerk den Figuren zuliebe vermieden, und leere Flächen, z. B. die scharf und glatt geschnittenen Steinwürfel an den Prophetenthronen, sind mit bewußter Absicht stehen geblieben.

Während Michelagniolo für dieses Werk Jahre hindurch seine ganze Kraft einsetzte, erfüllte sich in seiner unmittelbaren Nähe das Geschick, das sein architektonisches Schaffen in Zukunft bestimmte. Er sah Bramante in großartig gesteigerter Tätigkeit als Baukünstler sich zu der gran maniera erheben, über die hinaus für den Augenblick keine Entwicklung mehr möglich erschien. Die Komposition großer baulicher Massen zu einem mächtigen Gesamteindruck, die Schönheit des Raumbildes, die Reinheit der Verhältnisse, dazu eine strenge, von aller Willkür freie Behandlung des Beiwerks, dies alles, von Bramante geleistet, wurde als das letzte Ergebnis betrachtet, das dem hingebenden Studium der Alten abzugewinnen sei. Was L. B. Alberti vor einem halben Jahrhundert in seiner Bauästhetik als höchste Forderung aufgestellt hatte, die „concinnitas“, die vollkommenste Harmonie aller Teile unter sich, — dieser Traum eines Theoretikers war durch Bramante Wirklichkeit geworden. Dem neuen Ideal fiel ein begeisterter Anhang zu. Es war ein Sieg Bramantes auf

der ganzen Linie. In seinem Geiste schuf Andrea Sansovino den neuen Grabmaltypus der Hochrenaissance, wölbte Raffael den herrlichen Kuppelraum auf der Schule von Athen in der Segnaturastanze.

Auch für Michelagniolo bedeutete Bramante die Erfüllung. Dem überwältigenden Eindruck sich zu verschließen, vermochte er nicht. Alle Gehässigkeit, die er gegen den siegreichen Gegner empfand, war nicht stark genug, die Wahrhaftigkeit seines künstlerischen Empfindens zu erschüttern. Das Geschaffene übte seinen unwiderstehlichen Zauber, die Schönheit bezwang allen spröden Willen. Aber sein künstlerischer Ehrgeiz erblickte in Bramantes Kunst kein Ziel, kein Ende, sondern den Anfang, die Grundlage zu weiterem Schaffen. Sein Drang nach unbeschränkter künstlerischer Freiheit ließ ihn ausgehen auf die Erschließung neuer Möglichkeiten. Der Bewunderer der klassischen Schönheit und Größe verband sich in ihm mit dem Sucher, der nicht selten auf Absonderliches stieß, mit dem Neuerer und Umstürzler alter Werte, der, keiner bindenden Regel zugeschworen, sich dem eigenen wechselnden Gefühl anvertraut. Und dieses Doppelgesicht zeigt er oft in einem und demselben Werke.

Schon das Juliusgrab nach dem Entwurf von 1513 verrät den Widerstreit der beiden Richtungen. Das Schema des römischen Triumphbogens ist höchst eigenartig, ja seltsam umgestaltet worden. Die große Mittelnische kam als tief ausbuchtende Cappelletta in ein oberes Stockwerk. Dadurch wurde der Rhythmus des Aufbaues vollständig verändert, die Harmonie der Erscheinung aufgehoben. Man stelle sich einmal nach dem Entwurf die Profilansicht vor, um die Proportionsverschiebungen und die völlig veränderte Akzentuierung zu empfinden. Das Untergeschoß, das damals ausgeführt wurde, täuscht nur durch die später davorgeschobene Mosesstatue darüber hinweg, daß im Gegensatz zu dem klassischen Vorbild die Raumbetonungen auf die Seiten gelegt wurden, während die Mitte akzentlos blieb. Hingegen sind die Einzelheiten streng und schön gebildet und das Groteskenornament in einer für Michelagniolo ungewöhnlich reichen Anwendung ganz im Geiste der Klassizität erfunden.

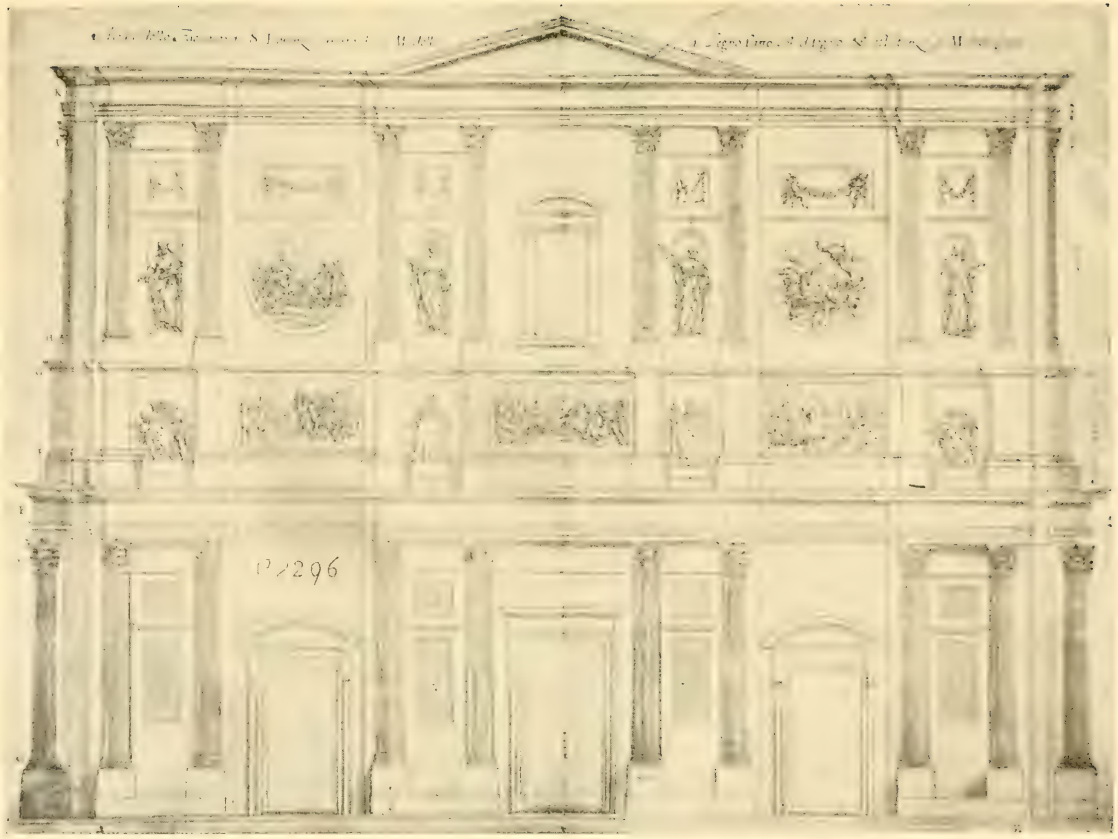
Bisher hatte im Schaffen Michelagniolos die Architektur eine dienende Rolle gespielt; sie hatte den Platz bereiten helfen für die Gestalten seiner bildnerischen Phantasie. Und unbedenklich ordnete der Meister ihre Anforderungen den höheren Ansprüchen, die jene stellten, unter. Als er

1516 den Bau der Faſſade von San Lorenzo für ſich begehrte, ſah er ſich zum erſtenmal einer Aufgabe gegenüber, die ihn zwang, der Architektur ein ſelbſtändiges und unverkümmertes Recht zuzugeſtehen.

An der Hand der erhaltenen Zeichnungen laſſen ſich die verſchiedenen Phaſen, die das Projekt bei ihm durchlief, noch verfolgen. Für die Dispoſition des Ganzen griff er auch hier zu dem Schema des dreitorigen Triumphbogens, wozu die drei gegebenen Eingangstüren der Front aufzufordern ſchienen. Die größte Schwierigkeit erwuchs aus der Überleitung des breiten Untergeſchoſſes zu dem herausragenden Giebel des Mittelſchiffes. An Sta. Maria Novella hatte L. B. Alberti mit Voluten vermittelt. Michelagniolo gedachte mit angelehnten Koloſſalſtatuen einen Übergang zu ſchaffen. Aber er verwarf dieſen Einfall und entſchied ſich für einen ſtrengeren Organismus. Er verſteckte den Giebel hinter einer breiten Wand, die ſich in Form eines zweiten Stockwerkes in gleicher Breite über dem erſten erhebt; nur ein ſehr flaches Giebelfeld betont die Dominante der Mittelachſe. Eine Attika trennt höchſt bedeutſam die beiden Geſchoſſe und bildet zwiſchen ihnen eine Mittelzone. Für die Gliederung der breiten Wände bediente ſich Michelagniolo abermals der rhythmiſchen Travée, wodurch Ruhe und Harmonie in die Baumaſſe kam.

Im Gegenſatz zu Bramante, der die doriſche Säulenordnung bevorzugte, wählte Michelagniolo die korinthiſche, wie ſie die Architekten des Quattrocento vorzugsweiſe angewandt hatten. Sie nimmt der großen Wand einen Teil ihrer laſtenden Wucht und Schwere und nähert das Werk dem Charakter der Frührenaiſſance. Auch die zweigeſchoſſige Dispoſition erinnert noch an den Geſchmack des ausgehenden 15. Jahrhunderts, den Giuliano da San Gallo darſtellt. Auf ihn muß hier beſonders verwieſen werden, weil er wenig früher, wenn nicht gleichzeitig mit Michelagniolo, ebenfalls Pläne für San Lorenzo entworfen hat. Und vergleicht man dieſe Entwürfe, namentlich die letzten, in denen er die von Bramante empfangenen Anregungen vollkommen verarbeitet hat, mit denen Michelagniolos, ſo iſt eine nahe Berührung, wenn nicht gar ein Zuſammenarbeiten der beiden kaum abzuweiſen. Dieſe Abgewogenheit und klare Dispoſition, dieſe feſtliche Ruhe überraſchen bei Michelagniolo, und in San Gallos Entwürfen wird ſich der reiche Anteil der Plaſtik gewiß auf die Nähe Michelagniolos zurückführen laſſen.

Zum erſtenmal räumt in dieſer Kompoſition Michelagniolo der Archi-



Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo. Nach der Zeichnung von Nelli (1687).
Florenz, Uffizien.

tektur das gleiche Recht wie der Plastik ein. Mit ungewohnter Selbstbeherrschung stellt sich der Bildhauer neben den Baumeister. Nirgends drängt sich der plastische Schmuck vor und erniedrigt den architektonischen Gliederaufbau zu einem bloßen Rahmenwerk. Dabei ist keine Nische, kein Feld, kein Medaillon leer geblieben. Aber die stark vortretenden Säulen im Unterstock und die Pilasterstellungen im Obergeschoß geben mit ihrem strengen und feierlichen Rhythmus der Architektur Gewicht und Selbstbehauptung gegenüber dem imposanten Aufgebot an Plastik. Jede der beiden Künste wahrt ihr Recht und achtet zugleich das der andern. So kommt ein Einklang, eine Harmonie zustande, wie sie das Programm des Meisters versprach, wonach „dieses Werk der Fassade, in Architektur wie in Skulptur, zum Spiegel von ganz Italien" geschaffen werden sollte.

Wie wir es heute nach dem Holzmodell in der Florentiner Akademie und nach der Nellischen Zeichnung von 1687 noch zu beurteilen imstande sind, wäre es ausersehen gewesen, in Florenz den klassischen Stil auf dem Gebiet der Baukunst zu repräsentieren. Es ist nicht abzusehen, welchen Einfluß das vollendete Werk auf die Entwicklung der Florentiner Architektur ausgeübt hätte. So aber übernehmen seine Mission die Grabkapelle und die Bibliothek von San Lorenzo, zwei Schöpfungen, in denen das Grüblerische, das „Sucher-Temperament" des Meisters mit seinem Gefühl für Strenge und Reinheit der Formen eine oft verwirrende Verbindung eingegangen ist.

Für das Schema der Mediceischen Grabkapelle sah Michelagniolo sich auf Brunelleschis Sakristei zurückgewiesen. Sein Bau war als Gegenstück zu ihr gedacht, weshalb denn auch der Raum, seiner Bestimmung ganz uneingedenk, den Namen der neuen Sakristei führt. Geht man aber hinüber von der einen zur andern, so sieht man erstaunt, wie Michelagniolo einen schlanken, hoch aufstrebenden Kuppelraum mit blendender Lichtfülle geschaffen hat, während Brunelleschis Bau an Gedrungenheit, selbst Schwere und mangelhafter Beleuchtung leidet. Die doppelte Pilasterordnung bedeutet den großen Schritt, den Michelagniolo über Brunelleschi hinaus machte. Zwar waren ihm mit der zweigeschossigen Gliederung der Seitenwände Giuliano da San Gallo und Cronaca in der Sakristei von Sto. Spirito schon voraufgegangen, aber das schöne Verhältnis der beiden Ordnungen, das Michelagniolo fand, war ihnen noch völlig fremd.

Machtvoll wird der Blick in die Höhe geführt und ſchwebt ruhevoll und befriedigt unter den Kaſſetten der Wölbung. Dem Rhythmus in der Vertikale entſpricht ein gleich feiner in der Horizontale. Die von Brunelleschi glatt zwiſchen die Pilaſter eingeſpannten Seitenwände belebte Michelagniolo durch eine große mittlere Bogennische, die ſich an der Altarwand zu einem quadratiſchen Raum ausbaut. Die ſo entſtehende Profilierung würde bei nur von oben einſtrömendem Licht zu kräftig wirken und das Herausquellen der Figuren aus der Wand beeinträchtigen. Hoch angebrachtes Seitenlicht hellt daher die allzu tiefen Schatten auf.

Dem meiſterhaften Aufbau des Formengerüſtes aus der dunklen Pietra di Foſſato ſteht eine kapriziöſe Willkür in der Behandlung der Füllformen gegenüber. Die ſtark nach oben verjüngten Seitenpfoſten der Fenſter in den großen Schildbogen ſind noch zu rechtfertigen, weil ſie den Blick zweckmäßig auf das hohe Halbrund der Kuppel vorbereiten. Unbegreifliche Willkür herrſcht dagegen in den Blendniſchen über den Türen, die drei Rahmenmotive höchſt kunſtvoll ineinandergeſchachtelt zeigen. Mit der Wucht ihrer Profilierung erdrücken ſie die kleinen Eingänge unter ihnen. Michelagniolo hat dieſe ſo niedrig gebildet, um die Abgeſchloſſenheit des Raumes zu wahren. Sie ſollen zugleich den Maßſtab verleihen für die Abſchätzung des figürlichen Schmuckes. Die an ſich gar nicht ſo ſtark ins Überlebensgroße geſteigerten Figuren bis zur Überwältigung koloſſal erſcheinen zu laſſen, iſt einzig und allein die Aufgabe des Füllwerks. Darum dieſe engen, flachgedeckten Mittelniſchen, in denen die Figuren der Capitani eingezwängt ſitzen, wie zwiſchen den idealen Umriſſen des Blockes, aus dem ſie gemeißelt wurden. Darum dieſe bizarren, kleinen, mit Halbbalaſtern verzierten Sockel auf den Verkröpfungen der ſchlanken, gedoppelten Pilaſterpaare, die wie leere Poſtamente zu Statuen ausſehen. Auch die reiche, faſt ſpieleriſche Verzierung der Architekturteile – die beſchuppten Konſolen, die Perlenſtäbe an den Segmentgiebeln, die Masken in den Kapitellen und am Fries – will mit ihrer ſauberen und glatten Technik, mit ihrer Präziſion und Schärfe gegenſätzlich zu der weichen Modellierung der Figuren wirken.

Wenn bei der San Lorenzo-Faſſade „ein Konzert von Harmonien des Bündniſſes zwiſchen Architektur und Skulptur" im Plane des Künſtlers lag, ſo wollte er in der Medici-Kapelle die beiden Schweſterkünſte gegeneinander ausſpielen. Wäre der ganze Figurenſchmuck, den Michelagniolo

Inneres der Medici-Kapelle.
Florenz, S. Lorenzo.

beabsichtigte, zustande gekommen, so wäre dieses bis ins kleinste durchgeführte Gegenspiel viel offenkundiger als heute, wo eine kahle Wand und leere Nischen wie aussetzende Stimmen in einer kunstvollen Fuge stören.

Ein neues Kompositionsproblem beschäftigte den Meister beim Bau der Bibliothek, der in der Hauptsache die Jahre 1524 bis 1526 ausfüllt. Mit großem Eifer betrieb Clemens VII. die Angelegenheit. Wie er es mit allem genau nahm, so auch mit der würdigen Unterbringung der Bücherschätze, die sein Vetter Leo mit der Leidenschaft des echten Liebhabers aufs neue zusammengebracht und vermehrt hatte. Den Stamm dieser herrlichen Sammlung bildeten sechshundert Handschriften, die aus Niccolo Niccolis Nachlaß durch Kauf in den Besitz Cosimos de' Medici übergegangen waren. Den größeren Teil der Manuskripte hatte Cosimo dem Kloster von S. Marco zum Zwecke öffentlicher Nutzbarmachung übergeben. Als unter dem Urenkel Cosimos die Katastrophe über die Familie hereinbrach und all ihr Besitztum konfisziert wurde, erstand das Kloster auf Savonarolas Betreiben den bei den Medici zurückgebliebenen Teil der Bücher, den Cosimos Nachkommen inzwischen beträchtlich vermehrt hatten. Aber nicht lange konnten die Mönche den Schatz wahren; Schulden zwangen sie, an seine Veräußerung zu denken; und da kein Savonarola, dem die Bücher so am Herzen gelegen, Einspruch erhob, ging 1508 die Bibliothek an den Kardinal Medici, den späteren Leo X., durch Kauf über. So war nach Jahrzehnten aus der Diaspora alles zu den Nachkommen des ursprünglichen Besitzers zurückgekehrt und sollte für alle Zeit vor der Gefahr einer nochmaligen Zerstreuung sichergestellt werden.

Es wurde beschlossen, den Bibliotheksbau über der oberen Loggia des Klosterhofes der Canonica zu errichten. Beiderseits an den Wänden eines langgestreckten Saals sollte sich eine Reihe von Pulten hinziehen, auf denen zu bequemer Benutzung die schön illuminierten und prächtig gebundenen Kodizes auflagen. Vor dem Saalbau war ein Vestibül in Form eines Treppenhauses projektiert.

Vom Klosterhof aus kann man die Außenarchitektur sehen. Die Mauern sind im Rohbau geblieben, die Fensterumrahmungen aus Macigno stehen, eng eingepaßt, in flachen Mauervertiefungen. Die wuchtenden Giebelverdachungen, die Schachtelung der Rahmenmotive an diesen

Fenstern zeigen eine Fortbildung der bizarren Manier, die schon in den Nischenfüllungen über den Türen der Grabkapelle herrschte.

Das Vestibül, der Ricetto, wie die Italiener den Vorraum nennen, bietet einen unerwarteten, aufregenden Anblick. Es ist Architektur in Bewegung, als wäre in die sonst starre Massigkeit der Bauglieder Leben und Leidenschaft gekommen. Die Wandflächen sind aufgelöst in ein doppeltes System von Streben und Stützen; breite Mauerpfeiler wechseln mit glatten und strammen Säulenpaaren. Mit rücksichtsloser Wucht drängen diese Mauerpfeiler sich vor und pressen die Säulen in enge Wandkanäle. Ihrer edlen Freiheit beraubt, erscheinen die Säulen wie Gefangene, und ihrer entwürdigten Stellung entspricht die Verkümmerung ihres Schmuckes an Basis und Kapitell. Der Hauptakzent liegt auf den Mauerpfeilern. Nicht die Säulen, wie sonst, sondern sie verkröpfen das Gesims; sie tragen als aufdringlichen Schmuck die weit vorragenden Tabernakel mit den leeren Nischen und darüber höchst kapriziös erfundene Rahmenmotive mit aufwärts gerichteten Ohren.

Das Vor- und Rückwärtsgeschiebe der Bauglieder ruft einen beängstigenden Eindruck hervor. Man fürchtet, die mächtige Mauermasse, nachdem sie sich durch die schlanke Säulenhalle hindurchgedrängt hat, werde sich, den Raum fort und fort verengend, wie die schwimmenden Irrfelsen zermalmend auf uns zu bewegen. Das Gefühl der Hilflosigkeit wird gesteigert durch die Höhe des Raumes. Ein zweites Geschoß, in dem die Säulen durch Pilaster ersetzt sind, türmt sich über dem ersten auf und gewährt dem Auge keinen Ausblick, keine Befreiung.

Den steilen Senkrechten der Wände arbeiten die Wagerechten der Treppe umsonst entgegen. Vielmehr verstärkt sie mit ihren drei aneinandergereihten Läufen, die sich zuletzt zu einem schmalen Oberlauf zusammenziehen, noch das bedrückende Gefühl der engen Umschrankung, indem sie die einladende Pracht ihres Stufenanstiegs nicht zu entfalten vermag. Man hat die Zusammenhangloſigkeit der Treppe mit ihrem Gehäuse getadelt; sie wirke „herangeschoben vor die höhere Saaltür", ihr schmaler Oberlauf läge einer Zugbrücke gleich davor. Fraglich bleibt nur, bis zu welchem Grade Michelagniolo für die Treppe verantwortlich ist. Jedenfalls wollte er sie nicht in Stein, sondern mit Rücksicht auf die farbige Harmonie des ganzen Raumes und als Vorbereitung für die Bücherpulte des anstoßenden Saales in einem schönen dunkel gebeizten Nußholz ausgeführt haben.

Treppenhaus der Laurenzianischen Bibliothek.
Florenz, S. Lorenzo.

Saal der Laurenzianischen Bibliothek.
Florenz, S. Lorenzo.

Das Modell im Schächtelchen, das er 1558 an Ammanati sandte, genügte augenscheinlich nicht für die Details, die wenig vom Geiste Michelagniolos zeigen; aber die allgemeine Anordnung wird Ammanati wohl daraus haben ersehen können. Man darf jedoch nicht vergessen, daß fünfundzwanzig Jahre vergangen waren, seitdem der Meister das Werk hatte ruhen lassen, ohne es wieder zu sehen.

Die Eigenwilligkeiten des Ricetto haben die herbste Beurteilung gefunden. Burckhardt meint, die Vorhalle mit der Treppe sei „ein unbegreiflicher Scherz des großen Meisters". Aber man tut Michelagniolo Unrecht, wenn man den Raum für sich allein betrachtet, während ihn doch der Meister im engsten Zusammenhang mit dem Bibliotheksaal dahinter erdacht hat. Denn auf dem überraschenden, ja verblüffenden Gegensatz der beiden Räume ist die künstlerische Wirkung des Ganzen aufgebaut; sie bedingen sich wie Dissonanz und Auflösung.

Kaum nämlich ist die halsbrecherische Treppe erstiegen und die Tür mit dem lastenden Giebel passiert, so empfängt ein weiter, von einer schlanken Pfeilerreihe leicht gestützter Saal. Mit magischer Gewalt wird das Auge in die tiefe Perspektive dieses Innenraumes hineingezogen. Das in der Vorhalle auf 9 m beschränkte Sehfeld weitet sich zu einer 46 m tiefen Blickebene. Die Wände, obgleich sie die Spannweite von 10 m beibehalten, scheinen bei so viel schwächerer Profilierung zurückzufliehen. Die Beklemmung und Einschnürung innerhalb der hohen, drohenden Senkrechten des Ricetto löst sich zu befreitem Aufatmen vor der Pracht dieser mächtig der Tiefe zustrebenden Horizontalen.

Der plötzliche Umbruch der Blickrichtung, die uns aufgezwungen wird, versetzt uns wie mit einem Zauberschlage in eine andere Welt. Festliche Ruhe durchströmt die weite Halle. Ihr Schmuck ist beseelt von ernster Gediegenheit. Nichts Lautes und Vordringliches auch in der Farbe. Die lange Reihe der Bücherpulte in ihrem goldigen Nußbraun, das hellere Roßkastanienbraun der Decke bilden eine vornehme Harmonie mit dem Graugrün des Pfeiler- und Rahmenwerkes und mit dem Weiß der Putzflächen. Die schöne Zeichnung der Decke, die mit ihren breiten Mittelfeldern die Einteilung des Raumes noch einmal zum Bewußtsein bringt, ist in dem rot und weiß ausgelegten Fußboden wiederholt. Ausdrücklich hatte Clemens VII. für die Decke „eine neue Phantasie" statt der allgemein beliebten Kassettierung gewünscht. Die Fenster mit ihren graziösen, in der

Farbe ebenfalls zurückhaltenden Groteskenornamenten, angeblich nach Entwürfen des Giovanni da Udine, vervollständigen den Eindruck hoher Festlichkeit, den der ganze Raum mit seiner klassischen Ruhe hervorruft. Alles Leuchtende, Prunkende und Farbenstolze ruht unter den großen und kleinen Deckeln der ausgelegten Handschriften. Wer sie unter dem leisen Rascheln der Ketten, mit denen sie an die Pulte angeschlossen sind, aufschlägt, dem funkelt ihre flimmernde Pracht entgegen wie kostbares Edelgestein; dann erst erkennt man recht, wie fein der Architekt alles auf diese Kleinodien einer damals verschwindenden Kunst abgestimmt hat. Es ist, als sei für Michelagniolo die Bibliothek eine Schatzkammer voll köstlicher Reliquien gewesen, deren Zugang er durch eine Vorhalle von schwerem, drohendem Ernste gewahrt wissen wollte.

Freiheiten, wie sie sich Michelagniolo in diesen letzten florentinischen Werken genommen, die Stimmung und Ausdruck als ihr höchstes Gesetz verkündeten und den theoretischen Forderungen zu spotten schienen, standen im Widerspruch mit der maßgebenden Architektur, deren Schauplatz Rom, deren Hochschule die Werkstatt Bramantes geworden war.

Bramantes Kunst, auf den genauesten Vermessungen der antiken Baureste fußend, trug den Anreiz zu theoretischer Beschäftigung in sich. Und als 1511, in den letzten Lebensjahren Bramantes, der gelehrte Mönch Fra Giocondo die erste Ausgabe des Vitruv herausbrachte, schien für die geniale Praxis des römischen Großmeisters die durch Herkunft und Ruf gleichsam geheiligte theoretische Grundlage festgelegt zu sein. Mit Eifer gaben sich die Schüler dem Studium Vitruvs hin. Raffael ließ sich das alte, schwer verständliche Lehrbuch von Fabio Calvi übersetzen, Baldassare Peruzzi entwarf den Dom von Carpi „nach Vitruvs Regeln", von Antonio da San Gallo ist noch eine Vorrede erhalten, die er seiner Vitruv-Ausgabe an die Spitze zu stellen gedachte. Die Macht des Buches erwies sich um so größer, je weniger original die eigene Begabung war. Raffael gestand noch offen, daß ihm Vitruv „viel Licht" gebe, „aber nicht so viel als genug wäre". Peruzzis Schüler Serlio verehrt dagegen in Vitruv das antike Orakel, dessen Sprüche sogar gegen die Praxis recht behalten. Unantastbar und hochheilig ist ihm das Buch, als ein Frevler und Ketzer sei zu verdammen, wer sich seinen Lehren nicht unterwerfe. Die fremde Sprache des Originals, die Vieldeutigkeit seiner technischen Ausdrücke

Pulte in der Laurenzianiſchen Bibliothek.
Florenz, S. Lorenzo.

lockten zugleich den Scharfsinn gelehrter Dilettanten. Als eifrige Bauherren, die im Verkehr mit den Künstlern manche Belehrung empfingen, unterstützt dazu von den Abbildungen in den rasch sich folgenden Ausgaben, glaubten sie ein Wort mitreden zu dürfen, wobei die Künstler, ihrerseits abhängig von der Gunst dieser reichen Dilettanten, sie ruhig gewähren ließen. Zu einem sichtbaren Bunde vereinigten sich die verschiedenen Elemente in der Vitruvianischen Akademie, die 1542 in Rom zusammentrat. Eines ihrer vornehmsten Mitglieder war der Kardinal Marcello Cervini, der als Papst Marcellus II., nur 22 Tage regieren sollte.

Michelagniolo stand der theoretischen Erforschung des Altertums keineswegs ablehnend gegenüber. Seine Ansicht, das Pantheon sei das Werk dreier verschiedener Architekten, deutet auf ein archäologisches Interesse; Bruchstücke zweier Studienalbums beweisen, daß er, wie jeder andere Architekt, auch die alten Vorbilder genau studiert hat. Aber seine Phantasie, seine „invenzione", war viel zu stark und frei hervorströmend, als daß sie sich weder durch die Praxis des Altertums noch gar durch die Vorschriften eines grauen Theoretikers hätte die Wege weisen lassen. Wie überall, galt ihm auch hier Freiheit des Schaffens als das einzige Gesetz. Keiner bindenden Regel, einer antiken so wenig wie einer modernen, zugeschworen, spottete er der Leibeigenschaft, zu der sich die zeitgenössische Architektur erniedrigt hatte. Und wenn die andern nur in Zwang und Gebundenheit die eigene Sicherheit des Schaffens zu finden hofften, so wollte er in dem Vollgefühl seiner Künstlerkraft „die Ketten und Schlingen wieder zerreißen", die sich die Baukunst anlegen ließ. Seine letzte römische Tätigkeit als Baukünstler verwickelte ihn in Kampf und Streit. Denn als er 1534 zurückkehrte, stieß er auf einen Akademismus, den er aufs heftigste befehden mußte, nicht so sehr weil er ihm gegen den Geschmack, als vielmehr wider seine eigene Natur ging.

Aber der Gegner saß sicher in lang eingewohnten Rechten. Es war Antonio da San Gallo, ein Neffe jenes trefflichen Giuliano, der Michelagniolo an den Hof Julius II. gebracht hatte; zum Unterschiede von Giulianos Bruder, der ebenfalls den Namen Antonio führte, wird er der Jüngere zubenannt. Die Stellung, die sein Oheim zunächst bei Papst Julius II. einnahm, veranlaßte ihn, mit Hoffnungen auf Ruhm und Gewinn ebenfalls nach Rom zu gehen. Mit klugem Opportunismus der

bald veränderten Lage sich anbequemend, suchte und fand er Anschluß an Bramante, der schon alt und von Gicht geplagt, nicht mehr die Sicherheit der Hand besaß. Die Genauigkeit und Sauberkeit, womit der junge Mann die Entwürfe seines Meisters ins reine zu zeichnen verstand, trugen ihm in wachsendem Maße Bramantes Vertrauen ein. So stand er von Beginn seiner Laufbahn an auf der Seite der Partei, von der Michelagniolo sich bekämpft und verfolgt wähnte.

Betriebsam und anstellig kam Antonio bald zu eigenem Schaffen. Aber er blieb Zeit seines Lebens mehr Konstrukteur als Baukünstler. Nicht die Phantasie, eben jene invenzione, die den großen Künstler ausmacht, sondern der gute Geschmack und vor allem die solide und sinnreiche technische Ausführung waren seine Sache. So hatte er besonderen Ruhm durch seine Befestigungsarbeiten erlangt; die starken Hafenanlagen von Civitavecchia unter Leo X. und die Mauergürtel von Parma und Piacenza, die er unter Clemens VII. erbaute, erhoben ihn bald zur Autorität auf dem Gebiete des modernen, vom Herzog Montefeltre von Urbino reformierten Festungsbaus. Er nahm dabei die Aufträge an, wie sie sich ihm boten; keine parteipolitischen Bedenken vermochten ihn je in Widerstreit mit seiner Aufgabe zu bringen. Mit unerhörter Schnelligkeit legte er für den verhaßten Alessandro de' Medici in Florenz zwischen Porta del Prato und Porta San Gallo die fortezza del basso an, jene Zwingburg, die ein für allemal ihrem Machthaber die Stadt in die Hände gab. Michelagniolo, der die Grundsteinlegung noch in Florenz miterlebte, sah zähneknirschend diesem letzten Frevel an der geliebten Vaterstadt zu; seine Abneigung gegen den Schützling Bramantes verschärfte sich zu tief wurzelndem Haß.

Der umsichtigen Anlage seiner Festungsbauten entsprach die allgemeine gerühmte comodità, die bequeme Disposition, die Antonios Privatarchitekturen auszeichnet. In dem äußeren Gewande, das er ihnen gab, ist er der Schüler von Bramantes letzter Manier, wie sie sich, ernst und wuchtig, in einigen Palästen erhalten hat und von Raffael weitergeführt wurde. Allein diesem echt römischen Charakter imposanter Massigkeit ist eine gewisse Nüchternheit verschwistert, die sich in der Trockenheit der Profilierungen und in den großen leeren Putzflächen verrät. Für die Entfaltung von festlicher Pracht fehlte ihm die reich ausgestattete Phantasie. Sein Talent, das der Stütze, der Anleitung bedurfte, fand einen willkommenen Halt in

der „Regel". Damit allein scheidet er aus dem Range der großen Künstler, so Vortreffliches und Vorbildliches er im einzelnen geschaffen hat.

Das Glück, das Antonio da San Gallo so auffallend begünstigte, hatte ihm auch schon früh einen Gönner von ebensoviel Macht wie Reichtum zugeführt. Es war jener Kardinal Farnese, der als Paul III. endlich 1534 an das Ziel seiner ehrgeizigen Wünsche gelangte. Ihm verdankte Antonio seine Anstellung an der Bauhütte von St. Peter und den Auftrag zu seinem bedeutendsten Werke, dem Umbau des alten Familienpalastes der Farnese auf Campo di Fiore. Der Aufstieg seines Herrn zur päpstlichen Würde erfüllte den Architekten mit den kühnsten Hoffnungen.

Eine der ersten Sorgen des Papstes war, den Sitz der Kirche und ihres Oberhauptes vor feindlichen Angriffen sicher zu stellen. Die Leichtigkeit, mit der 1527 die Spanier beim Sturm auf Rom den morschen Befestigungsgürtel durchbrochen hatten, lag ihm als drohende Warnung im Sinn. Und schon drängte von anderer Seite aufs neue eine noch viel ernstere Gefahr. Sultan Soliman bereitete im Bunde mit Franz I. von Frankreich einen entscheidenden Vorstoß gegen das Abendland vor; sein Ziel war, den kaiserlichen Thron in Rom selbst aufzuschlagen. Es galt, die Stadt der Christenheit gegen den Anfall des morgenländischen Erbfeindes kraftvoll zu schützen. Die alte aurelianische Mauer, die bald in weitem Umkreis, bald wieder enger sich anschmiegend, den Festungswall der Stadt bildete, war in keinem guten Zustande. Der Frankfurter Reisende Fichard bemerkte 1535, daß die Türme vielfach ganz zusammengefallen waren oder mit dem Einsturz drohten. Die Unruhe stieg aufs höchste, als im August 1536 gemeldet wurde, daß der Türke im kommenden Frühling zum ersten Schlage auszuholen gedenke. Und wirklich nahmen die Feinde bereits im März 1537 Cissa in Dalmatien und sandten ihre Flotte an die apulische Küste, um zunächst in Otranto zu landen. Da auf die Mauern kein allzufester Verlaß war, rief man den höheren Schutz des Herrn an. Barfuß zog der Papst selbst mit in einer großen Bittprozession. Und wie durch göttliche Erhörung wurde das Unheil abgewandt. Ganz gegen alles Erwarten wandten sich die Türken von Otranto weg gegen Corfù, vermutlich weil ihr Verbündeter Franz I. nicht rechtzeitig in Italien einfiel.

Nun aber galt es zu eilen und der Gefahr rüstig zu begegnen. In An-

tonio da San Gallo bot sich die anerkannte Kraft zur Errichtung der neuen starken Bollwerke. Er entwarf einen umfassenden Befestigungsplan, dessen architektonische Glanzpunkte monumentale Torbauten waren. Aber die Förderung des Unternehmens stieß auf mannigfache Schwierigkeiten. Schon über die Trace der Festungsmauer gingen die Meinungen der Sachverständigen auseinander. Immer wieder blieben die Arbeiten liegen, um immer wieder aufgenommen zu werden. Man begann am Aventin, wo man noch heute die Bastion la Colonella mit dem Wappen Pauls III. sehen kann, und rückte langsam gegen das eigentliche Papstviertel, die Leostadt, vor. Hier aber kam es zu einem ernsten Zusammenstoß.

Neben Antonio da San Gallo, der seit 1534 die Arbeiten leitete, fiel die Stimme Giovan Francesco Montemellinis, Kapitäns der Wache auf der Engelsburg, ins Gewicht, eines erfahrenen Kriegsmannes aus Umbrien, dem Mutterlande so vieler großer Condottieri. Die Entscheidung war um so schwerer zu treffen, als es sich um die wichtigste Stelle der ganzen Anlage, die Befestigung des Borgo, jenes Außenviertels, das Peterskirche und Vatikan umschloß, handelte. Der Papst, durch seinen kriegstüchtigen Sohn Pier Luigi Farnese beraten und verwirrt, glaubte auch hier auf dem Wege freier und rücksichtsloser Diskussion, die er stets liebte, am schnellsten zum Ziel zu kommen. Sein unbedingtes Vertrauen wandte er dabei Michelagniolo zu, dessen Sachverständigkeit schon lange anerkannt, sich bei der Befestigung und Verteidigung von S. Miniato während des Sacco von Florenz glänzend erwiesen hatte.

Bisher hatte sich Antonio in der Rolle des päpstlichen Staats- und Hausarchitekten sicher gefühlt. Überall war er in die ledigen Ämter, die sich boten, kampflos eingerückt. Neben den Befestigungen führte er die oberste Leitung des Neubaus von St. Peter; beim Einzug Karls V. in Rom 1536 errichtete er die Festdekoration, den überaus prächtigen Triumphbogen beim Palazzo di S. Marco. Ihm vertraute Paul III. den Bau seines Privatpalastes an, der rasch bis zum zweiten Stockwerk emporstieg. Sicher in der Gunst des Papstes, überhäuft mit Aufträgen, glaubte er seine Stellung durch die Dazwischenkunft Michelagniolos nicht gefährdet. Was er später rund heraus erklärte: Michelagniolos Sache sei die Malerei und die Bildhauerei, nichts anderes — das scheint ihn von Anfang an um so mehr beruhigt zu haben, als Michelagniolo selbst zunächst mit dem

jüngsten Gericht und dem Juliusgrabe vollauf beschäftigt war. In der Ernennung des alten Meisters zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des apostolischen Palastes, die schon 1535, knapp ein Jahr nach der Rückkehr Michelagniolos erfolgte, sah Antonio mehr eine hohe, ungefährliche Auszeichnung des anerkannten Meisters als eine Verkürzung seiner Rechte. Und der Umstand, daß ihm und nicht dem neu ernannten obersten Palastarchitekten der Bau der päpstlichen Privatkapelle, der Paolina, aufgetragen worden war, konnte ihn wohl in Sicherheit wiegen.

Michelagniolo indessen scheint ihm von Anfang an gereizt gegenüber gestanden zu haben. Eine Ursache hierzu mag man in seinem Charakter suchen und finden; sein ungebändigter Stolz trug schwer an der Machtfülle eines Nebenbuhlers. Daß er diesen als seinesgleichen nicht anerkennen konnte, wird zwar ein kleinliches Neidgefühl eher unterdrückt als gestachelt haben. Daß er ihm aber in den Weg trat, wo er sich unbedingt überlegen fühlte, daß dieser Antonio als Künstler das Spiel aufzunehmen gedachte, in dem Bramante ihn einst geschlagen hatte, das wollte Michelagniolo nicht zum zweiten mal über sich ergehen lassen. Von einem Antonio ließ er sich nicht wieder als Maler und Bildhauer in die zweite Stelle drängen. Und schließlich wurde das Feuer geschürt durch die grundsätzliche Unvereinbarkeit ihres Kunstwollens. Geniale Ungebundenheit und auf die Regel pochendes Merkertum standen sich in beiden gegenüber und drängten zum Austrage.

Zwischen ihnen hatte der Papst keine leichte Stellung. Antonio genoß sein Vertrauen, Michelagniolo besaß seine Liebe. Die leidenschaftliche Ungeduld, mit der Paul III. erklärte, den Augenblick erwartet zu haben, da er sich Michelagniolos vergewissern könnte, war keineswegs der Ausbruch einer erregten Stunde. Für ihn bedeutete Michelagniolo die erste Autorität in allen Kunstangelegenheiten, und nur die feinfühlige Rücksicht auf die Jahre und den stolzen Unabhängigkeitssinn des Meisters legte dem Papst Beschränkung auf in der Ausnutzung dieser unvergleichlichen Schöpferkraft.

In einer stürmischen Kommissionssitzung kam es zum offenen Bruch zwischen Michelagniolo und Antonio da San Gallo. Mit dem pedantischen Selbstgefühl des Fachspezialisten versuchte San Gallo den mächtigen Gegner in die Schranken seiner Kunstübung, der Bildhauerei und

Malerei, zurückzuweisen. Da reckte sich der Alte empor und leidenschaftlich das Maß der Dinge verrückend, donnerte er den auf das Fach pochenden Neidling an: von jenen beiden Künsten wisse er nur wenig, vom Festungsbau aber, auf den er seinen Sinn lange gerichtet und darin er einiges geleistet habe, glaube er durch Einsicht und Erfahrung mehr zu verstehen als San Gallo und alle Glieder seines Hauses zusammen. Dabei ergriff er die ausliegenden Pläne und wies eine Menge Fehler nach, die sich Antonio in seiner bisherigen Arbeit habe zuschulden kommen lassen. In so elementarer Weise machte sich ein lang gehegter, immer frisch genährter Groll Luft, daß Se. Heiligkeit höchstselber dreinfahrend Stillschweigen gebieten mußte.

Wiewohl auch die Pläne Michelagniolos der Kritik der Sachverständigen nicht standhielten, zog doch San Gallo den kürzeren in dem Streit. Die Arbeiten wurden abgebrochen; zu dreiviertel vollendet, wie man sie noch heute sieht, blieb die monumentale Porta Sto. Spirito liegen.

Ein Jahr darauf, am 29. September 1546, starb Antonio da San Gallo. An seine Stelle trat Jacopo Meleghino, der sich indessen überall nach Michelagniolos Gutachten zu richten hatte. Als eigentliches Denkmal der Befestigungstätigkeit Michelagniolos ragt die 1547–48 vollendete Bastion des Belvedere auf, die gegenwärtig noch gut erhalten, nur durch die imponierende Nähe von St. Peter und dem Vatikan allzu leicht übersehen wird.

Paul III. hatte nie gehofft, das Riesenwerk vollenden zu können; kurz vor seinem Tode bezeichnete er es als ein hochherziges, aber sorgenvolles Erbe, das er seinen Nachfolgern hinterlasse. Für den monumentalen Schmuck des Festungsgürtels ist Michelagniolo noch in seinen letzten Lebenszeiten durch den Entwurf der nach dem Papst Pius IV. genannten Porta Pia (1560) tätig gewesen.

Die drei Zeichnungen, die der Meister zu diesem Zweck dem Papste vorlegte, werden von Vasari als stravaganti e bellissimi beurteilt. Betrachtet man den ausgeführten Bau, der die lange Perspektive der Via Venti Settembre schließt, so möchte man meinen, der Papst habe denjenigen Entwurf ausgewählt, der sich am meisten durch Sonderbarkeit auszeichnete. Die Architekten bekreuzen sich vor diesem Stilungeheuer, das die Formen durcheinander geworfen zeigt und kaum eine in ihrem

Porta Pia.
Rom.

durch die Tradition von Jahrhunderten geheiligten Organismus unangetaſtet gelaſſen hat. Die große Mittelachſe mit dem ſteilen Oberbau wird von einem ſchräg geſtützten ſcheitrechten Bogen durchbrochen, den ein reicher Portalſchmuck rahmt. Die ſeitlichen kannelierten Pilaſter ſind der Kapitelle beraubt; unter den weit geſtellten Schenkeln des Giebels ſpringen Voluten auf, deren Enden ſich ſchneckenförmig zuſammenrollen; zwiſchen ihnen hängt ein Laubgewinde. In die ſeitlichen Wände ſchneiden Fenſter mit ſchwerer Bedachung und Mezzaninblenden mit bizarr gebrochener Umrahmung ein. Eine Attika iſt darüberhin geführt, geſchmückt mit Roſetten, über die ein riemenartiges Band tief hinweghängt, und bekrönt von Zinnen, deren Abſchluß, an ioniſche Kapitelle erinnernd, noch eine Kugel trägt.

So anfechtbar und eigenwillig vom Standpunkt des ſtilgerechten Architekten dieſe Kompoſition erſcheint, ſo wirkungsvoll iſt die Porta Pia als maleriſche Dekoration. In dem kapriziöſen Umriß und der ſtarken Schattenverteilung liegt das Geheimnis dieſes an die Bühne erinnernden Effekts. Der maleriſche Eindruck iſt indeſſen nicht die Folge einer Anarchie des künſtleriſchen Formgewiſſens. Der Meiſter ſteht auch hier unter einem Geſetz, nur daß er es nicht der Überlieferung entnahm, ſondern es ſich ſelbſt ſtellte aus dem ſicheren Machtgefühl des Herrſchers über alle Formen. Erſtaunlich bleibt, mit wie eherner Folgerichtigkeit durchgeführt worden iſt, was ſich auf den erſten Blick als ein Spiel der Laune und der Willkür darſtellt.

Damit erhält die Porta Pia ein prophetiſches Angeſicht. Sie deutet nicht zurück, ſondern weit voraus in die Zukunft. Sie enthält das Programm für die nächſten zwei Jahrhunderte Architekturgeſchichte. Allerdings geht der Ernſt und das dramatiſche Leben immer mehr verloren, und das Kurvenſpiel, das in der Porta Pia ſeine erſten Regungen zeigt, gewinnt ſchließlich die Oberhand mit ſeinem heiter-ausgelaſſenen Treiben.

Neben den großen architektoniſchen Unternehmungen, die der Befeſtigung der Stadt zugute kamen, ſorgte Paul III. auch für ſeinen Familienbeſitz. Im Mittelpunkt der privaten Bautätigkeit des Papſtes ſtand der Palaſt auf Campo de' fiori, deſſen Bauleitung von Anfang an in den Händen Antonios da San Gallo gelegen hatte. Auf den ausdrücklichen Wunſch des Papſtes griff Michelagniolo auch in dies Unternehmen ein,

und so kam es auch hier zu einem Zusammenprall, bei dem abermals Antonio da San Gallo unterlag.

Die äußere Fassade stand im großen und ganzen bis auf das krönende Sims vollendet da. Auch für das Kranzgesims hatte Antonio schon den Entwurf geliefert. Doch ehe es an die Ausführung ging, wollte der Papst, der diesen Abschluß nicht reich und prächtig genug gestaltet sehen konnte, noch die Gutachten anderer Künstler, vor allem Michelagniolos, einholen. Eines Morgens beim Frühstück im Belvedere ließ er sich in Gegenwart Antonios die Zeichnungen vorlegen, die Sebastiano del Piombo, Pierino del Vaga, Vasari und Michelagniolo entworfen hatten. Es scheint, daß die Künstler selbst vor dem Papst als Anwälte ihrer Projekte erschienen, nur Michelagniolo entschuldigte sein Fernbleiben mit Unwohlsein. Wohl möglich, daß er diesmal in dem Gefühl, der Herrschaft über sich selbst nicht sicher zu sein, die persönliche Auseinandersetzung mit seinem Gegner vor dem Papste vermeiden wollte. Der Papst hatte verbindliche Worte für jeden, aber Michelagniolos Zeichnung erhielt sein höchstes Lob. Umsonst versuchte die Gegenpartei in einem ausführlichen Schreiben, von dem Michelagniolo selbst Abschrift nahm, sein Gesims schlecht zu machen; es verstoße in sechs grundlegenden Punkten gegen die geheiligten Regeln des Vitruv, es sei barbarisch im Geschmack, unnütz kostspielig und werde mit seinem Gewicht die Fassade erdrücken. Paul III. ließ sich nicht beirren und befahl, daß nach Michelagniolos Angaben ein Holzmodell in natürlicher Größe auf einer Ecke des Palastes aufgestellt würde. Schließlich schaffte auch hier der Tod des Widersachers dem alten Meister freie Bahn, und nicht nur die Ausführung des Kranzgesimses, sondern auch die Vollendung des ganzen Baus wurde Michelagniolo übertragen.

Das Kranzgesims am Palazzo Farnese gilt mit Recht als das schönste in Rom. Aber gewichtige Stimmen haben sich erhoben, die es wegen der klassischen Durchführung der Details dem Meister nicht voll zuerkennen. Tatsächlich überrascht die reine Bildung der Einzelheiten, die das Werk auf den Spuren der klassischen Florentiner Muster an den Palästen Medici und Strozzi zeigt. Allein in seinem Aufbau strebt es steiler in die Höhe, seine Profilierung ist abschüssiger als die sanfte Abstufung bei Michelozzo oder die ruhig-stolze Linie bei Cronaca. Es steht in seinem Höhendrange dem gotischen Zinnenkranz, dem Urbilde des Renaissancegesimses, näher als jene Florentiner Vorläufer. Und gerade in diesem

Palazzo Farnese.
Rom.

Streben zur Höhe offenbart es ein für Michelagniolo charakteristisches Merkmal, ist es seines Geistes voll, mögen die Details nun von ihm herrühren oder nicht. Die aufgereckten Verhältnisse verleihen dem Gebilde einen Anflug von königlicher Würde. Wie ein Diadem krönt es das Gebäude, und nicht wenig trägt der reiche Schmuck, die Farneselilie im Fries und die Löwenköpfe an der Sima, zur Wirkung bei.

Im Hofe ist Michelagniolos Beteiligung unbestritten und deutlich sichtbar. Für die Komposition der Hoffassade hatte sich San Gallo die drei klassischen Säulenordnungen des Kolosseums zum Vorbild gewählt. Schon stand die untere offene Halle, deren Bogen sich zwischen toskanisch-dorischen Säulen spannten, und das mittlere mit ionischen Säulen gegliederte Geschoß war, wenn auch nicht vollendet, doch soweit aufgeführt, daß eine Abweichung von San Gallos Plan nicht mehr ohne gewaltsames Niederreißen angängig war. Hier also mußte sich Michelagniolo zur Fortführung des Gegebenen bequemen; nur ersetzte er die abwechselnd runden und eckigen Fensterverdachungen durch regelmäßig wiederholte Spitzgiebel, wölbte die Bogen gedrückter ein und schloß auf zwei Seiten die Arkaden mit Mauern.

Das letzte Geschoß erst formte er nach seiner Erfindung. Er durchbrach eigenmächtig die Logik und den Rhythmus des Aufbaus, ersetzte die korinthischen Halbsäulen durch Pilasterbündel, die organischer aus der Wand geboren erscheinen als die vorgeschobenen Halbsäulen, und verkröpfte dementsprechend auch doppelt die Sockelgesimse. Er ignorierte die Flachbogen zwischen den Säulenstellungen und führte das Geschoß, das San Gallo dicht über den geraden Fensterverdachungen abzuschließen gedachte, zu beträchtlicher Höhe.

Seine Phantasie ergeht sich auf dem plastisch-malerischen Gebiet, das er in der Architektur der Mediciakristei zuerst betreten hatte. Namentlich die schlank emporstrebenden Fenster mit ihren reichen Rahmungen und den schwer schattenden Giebeln führen die Eigenwilligkeiten der oberen Türnischen in jener Grabkapelle fort. Das stark verkümmerte Gebälk trägt als Schmuck eine Reihe von Masken, die denen der Medicikapelle nahe verwandt sind.

Mit seiner malerischen Licht- und Schattenwirkung, mit dem Reichtum seiner Einzelheiten läßt dies obere Geschoß erst den phantasielosen, wenn auch eindrucksvollen Ernst der beiden unteren abwägen. So fügt es sich

nachteilig dem Ganzen ein. Für sich betrachtet, hat es in der Freiheit allen Regeln, allem Herkommen gegenüber einen verführerischen Reiz.

Mit der Übernahme der Arbeit hat Michelagniolo gewiß nur dem Papst sich gefällig erweisen wollen; aber so weit ging seine innere Biegsamkeit nicht, dem Gedanken eines andern den letzten abrundenden Schnörkel zuzufügen. Sein Abschluß setzt einen andern Anfang und eine andere Mitte voraus, und indem er das Vorhandene nicht anerkannte, nahm er mit seinem Werk gleichsam zurück, wozu er sich mit Worten in freundlicher Nachgiebigkeit erboten hatte.

Mit dem Ausbau des Palastes allein war es aber für Michelagniolo nicht getan. Der umgebende Raum reizte seinen großen, gestaltenden Blick. Die Gärten des Palastes erstreckten sich bis zum Tiber, und drüben auf dem andern Ufer stand inmitten von Gartenanlagen die anmutige Villa, die Agostino Chigi sich hatte erbauen lassen und die mittlerweile in den Besitz des Papstes gekommen war, woher sie noch heute den Namen La Farnesina führt. Michelagniolo schlug vor, durch eine Brücke über den Fluß den Stadtpalast und die Villa zu verbinden. Und während er damit eine höchst reizvolle Durchsicht eröffnete, schuf er durch die Aufstellung der 1547 in den Caracallathermen aufgefundenen mächtigen Gruppe des sogenannten Farnesischen Stieres einen fesselnden Augenpunkt für die lange Mittelachse.

Das Beste an diesem Plan, der die zufälligen räumlichen Zerstreutheiten zu einem einheitlichen Bilde gesammelt hätte, blieb unausgeführt; die Verbindung zwischen den beiden Tiberufern ist nicht hergestellt worden. Aber die antike Gruppe, dies „wie aus Menschen und Tieren aufgeführte kühne Gebäude", hat lange im Hofe des Palastes gestanden, ehe sie 1786 nach Neapel gebracht wurde.

Wie viel vom Geiste des großen Julius in Paul III. wieder aufgelebt war, zeigt sich aber erst in den beiden umfänglichen Bauunternehmungen, die dem Stadtbild Roms an den entgegengesetzten Enden die unvergängliche Prägung geliehen haben. Sie betrafen die beiden Lebenszentren, in denen das Herz des weltlichen und des geistlichen Roms schlug: das Kapitol und die Peterskirche.

Auch im christlichen Mittelalter hatte man für die weltgeschichtliche Stätte des Kapitolinischen Hügels Achtung gehegt, aber ihr einst von

Hof des Palazzo Farnese.
Rom.

Virgil gerühmtes „goldenes Prangen" war längſt unter Schutt und Trümmern begraben. Nichts als ein Obelisk, die berühmte Guglia, erinnerte mehr an die antike Herrlichkeit und galt im Verein mit einem weitfächrigen Palmbaum als das Wahrbild der Stätte. Gleich einem Symbol geſunkener Größe ſtand auf dem ſandigen Platz ein Säulenſtumpf mit Baſis. Auf den Grundmauern der alten Burg erhob ſich, im Namen noch ſtolz an die alte römiſche arx anklingend, die Kirche Araceli, zu der eine vielſtufige Treppe emporſtieg.

Auf der Einſattelung des Hügels war über antikem Unterbau in ſchwerer Maſſigkeit der Formen eines mittelalterlichen Kaſtells der Sitz der ſtädtiſchen Verwaltung und Gerichtsbarkeit errichtet, der Senatorenpalaſt. Ein hoher mittlerer Zinnenturm überragte ſeine von vier gedrungenen Ecktürmen eingeſchloſſene Mauermaſſe, deren einziger Schmuck eine zweigeſchoſſige Loggia und die bunten Wappenſchilder von Magiſtraten bildeten. An den Stufen des Palaſtes ſtand der ſteinerne Löwe, vor dem die Hinrichtungen ſtattfanden und der zugleich eine Art Pranger war, indem die zu geringeren Strafen Verurteilten während der Marktzeit, das Geſicht mit Honig beſchmiert, rittlings auf ihm Platz nehmen mußten. Für die Konſervatoren hatte Nikolaus V. einen beſonderen Palaſt erbauen laſſen, faſt im rechten Winkel auf den Senatorenpalaſt zu gerichtet, mit großer, das ganze Untergeſchoß durchziehender Bogenhalle. Über dem Mittelbogen prangte ſeit 1471 das Wahrbild Roms, die eherne Wölfin. Auf der anderen Seite hatte der Platz eine große Mauer als Abſchluß.

Auch die Nachfolger Nicolaus V. hatten ihre Aufmerkſamkeit dieſem Orte zugewendet und ſeine hiſtoriſche Würde wieder herzuſtellen verſucht. Unter Sixtus IV. wurde der Gemüſe- und Obſtmarkt, der bisher auf dem Kapitol abgehalten worden war, nach Piazza Navona verlegt und mit der Überweiſung einiger antiken Funde der Grund zu dem Kapitoliniſchen Muſeum gelegt. Unter Leo X. kamen vom Quirinal herüber zwei liegende Gottheiten, die, früher Saturn und Bacchus genannt, bald als Flußgötter erkannt wurden; ſie fanden unter den Hallengängen des Konſervatorenpalaſtes Aufſtellung.

Den äußeren Anlaß, einmal ganze Arbeit zu machen, bot der Beſuch, mit dem Karl V., ſiegreich aus Tunis heimkehrend, im April 1536 die Stadt beehrte, die vor neun Jahren von ſeinen eigenen Truppen verwüſtet

worden war. Bei Herrichtung der Triumphalstraße, die durch den Konstantinsbogen über das Forum zog, sollen gegen zweihundert Häuser und vier Kirchen eingerissen worden sein, damit sich die Monumente der Roma antica in unbeeinträchtigter Schönheit darboten. Auf dem Kapitol aber war in Eile nichts Würdiges herzurichten, und so mußte der kaiserliche Festzug um den Fuß des Berges geleitet werden, ohne die Stätte der größten geschichtlichen Erinnerungen zu berühren.

Gewiß empfand der Papst schmerzlich diese Verlegenheit, und es ist kaum zu bezweifeln, daß er damals schon Schritte tat, einer Wiederholung vorzubeugen. Niemand als Michelagniolo konnte für die Wiederherstellung des geweihten Hügels in Betracht kommen; des größten lebenden Künstlers Kraft schien eben hinreichend dafür. Michelagniolos Umgestaltungsplan, der uns nur in einem 1569 datierten Kupferstich von Etienne du Pérac erhalten blieb, mag aus jenen Jahren stammen, in denen der Künstler durch die Freundschaft zu Tommaso Cavalieri mit neu angefachter Bewunderung und Leidenschaft für das Altertum erfüllt war.

Schwierigkeit und Reiz der Aufgabe bestanden darin, auf beschränktem Raum bei teilweise schon festgelegten architektonischen Akzenten eine monumentale Anlage zu schaffen. Als Dominante der gesamten Komposition war der Senatorenpalast gegeben. Bisher war er von der Ostseite, vom Forum zugänglich gewesen; der Anstieg erschien unserem mehrfach genannten Frankfurter Reisenden mehr für Maultiere als für Menschen wegsam. Michelagniolo verlegte den Zugang auf die Westseite, verkleidete die dort schroffen Abstürze des Berges mit hohen Mauerwänden und führte in der Mitte eine feierlich mit breiten Stufen ansteigende Treppe, das Urbild der jetzigen Cordonata, zur Plattform empor. Trophäen und Statuen sollten die abschließende Balustrade krönen. Als Gegenstück zu dem vorhandenen Konservatorenpalast ward ein zweites, in der Fluchtlinie analoges Gebäude mit unterem Hallengeschoß geplant. Diese beiden, in ihren Achsen auseinander rückenden Prachtbauten leiteten den Blick auf den sie überragenden Senatorenpalast, der den pomphaften Abschluß der Komposition bildete.

Den Beschränktheiten des Raumes ist durch eine unaufhaltsame, aber im Tempo klug zögernde Steigerung entgegengewirkt. Die breiten Stufen scheinen die weit vorgreifende Treppe in ihrem Anlauf zurückzuhalten, die schräge Stellung der beiden Seitenpaläste vertieft die Perspektive des

Kapitol.
Rom.

Platzes, die ſtarke Schattenwirkung der unteren Hallen hemmt ſiebenmal den der Tiefe zueilenden Blick. Ein wunderbarer Rhythmus beherrſcht die Kompoſition, der ſich in dem feierlichen Zeitmaß des Maeſtoſo entfaltet.

Die beträchtliche Höhe des kapitoliniſchen Berges verbot dem Architekten, mit der Steigerung der Vertikale eine mächtige Wirkung zu erſtreben. Die Gebäudegruppe durfte nur den Eindruck der Bekrönung hervorrufen. Daher hielt Michelagniolo die Seitenpaläſte niedrig mit nur einem Obergeſchoß und beſchwerte ſie durch ein Gebälk mit Baluſtrade, das, die krönenden Statuen mitgerechnet, mehr als ein Drittel der Geſamthöhe ausmacht. Ihren feierlichen Charakter wahrte er ihnen durch die Großpilaſter, die, beide Geſchoſſe durchziehend, die Laſt des Gebälkes ſtützen. Bis in die Einzelheiten wird der Charakter des ſchwer Laſtenden und des drückend Belaſteten durchgeführt. Man ſehe die Wucht der Giebel im Obergeſchoß, die herabgebogenen Voluten der joniſchen Kapitelle über den Säulen der unteren Halle. Zu den aus dem Ricetto der Bibliothek übernommenen Eigentümlichkeiten gehören die in Wandkanäle eingeſtellten Säulen auf der Innenſeite der beiden Hallengeſchoſſe. Die Gedrücktheit dieſer unteren Gänge ſoll das Gefühl einſchnüren, damit man, heraustretend, die Weiträumigkeit des nicht eben großen Platzes in künſtlich geſteigertem Maße empfinde. Ohne Sockel und ohne ſichtbare Portale ſollen dieſe Seitengebäude wie Kuliſſen wirken, die auf den Querbau in der Tiefe des Platzes vorbereiten.

Für dieſen Senatorenpalaſt als Abſchluß, zugleich als geiſtigen Mittelpunkt der ganzen Anlage, war das Herausheben, das Emporſtreben über die Umgebung, die Betonung der Vertikale Lebensprinzip. Aber auch hier durfte die leitende Idee der Bekrönung nicht außer acht gelaſſen werden. Deshalb legte Michelagniolo die große doppelarmige Treppe vor die Faſſade und führte ſie bis zur Höhe des erſten Stockwerkes. Dort vor der Haupteingangstür ſpannte er einen flach gedeckten, von Doppelſäulen getragenen Baldachin. Dann erſt über dem ruſtizierten ſtarken Untergeſchoß brachte er durch zwei weitere Stockwerke das Syſtem der Großpilaſter an, benutzte die alten Eckürme als vorſpringende Riſalite und ſchloß mit einem gedrungenen einſtöckigen Glockenturm in der Mitte ab.

Turm und Treppe geben dem Palaſt das bedeutungsvolle Ausſehen. Und beſonders mit der Freitreppe hat Michelagniolo majeſtätiſch zu wirken

verstanden. Nicht in schnellem Anstieg eilt sie zur Höhe des ersten Geschosses; nach einem energischen Anlauf mündet sie bald auf einer Estrade, dann, sich einschmiegend in die zwischen den Eckrisaliten zurückfliehende Front, steigt sie in langer Stufenreihe empor. Das Abbrechen und Wiederaufnehmen der steigenden Bewegung gibt ihr den Anschein einer lebendigen Kraft. Ihre Stirnseite hat der Meister mit reichem plastischem Schmuck bedacht, dem würdigsten, den er finden konnte. Rechts und links von der großen Mittelnische stellte er die beiden Flußgötter auf, die Leo X. unter die Hallengänge des alten Konservatorenpalastes hatte bringen lassen; die Nische selbst sollte ein Kolossalbild des Jupiter umschließen zum Andenken an die höchste Gottheit, die auf dem Kapitol ihr Heiligtum gehabt hatte. Auch eine Brunnenanlage scheint schon vorgesehen worden zu sein.

Auf den ausdrücklichen Befehl des Papstes kam das erzene Reiterbild des Kaisers Marc Aurel in die Mitte des Platzes. Sixtus IV. hatte es 1473 restaurieren und vor dem Lateran aufstellen lassen. Umsonst erhob der Arciprete der Lateransbasilika, der Kardinal von Trani, im Namen der Kanoniker Einspruch, umsonst auch sprach sich Michelagniolo selbst gegen diese Überführung aus. Der Papst beharrte auf seinem Willen, dies vornehmste Überbleibsel römischer Kaiserherrlichkeit auf historisch geweihter Stätte zu sehen. Verkörperte doch auch die Statue ein Stück Stadtgeschichte. Sie erinnerte an die erste große Erhebung des Volkes unter dem Tribunen Cola Rienzi. Die volgari, das heißt die Nicht-Gelehrten, verehrten in dem Reiter den gran villano, der die Stadt einst vor dem Feinde beschützt hatte, das Volk knüpfte seinen Aberglauben an das Aussehen dieses Standbildes. Noch im neunzehnten Jahrhundert erzählte sich die Menge, auf die Goldspuren hindeutend: wenn der Reiter wieder ganz golden wird, geht die Welt unter. Der niedrige, an den beiden Schmalseiten oval gerundete Sockel, den Michelagniolo entwarf, nimmt, wie alles andere, Rücksicht auf die Besonderheiten der Anlage. Ist die Statue selbst groß genug, den kleinen Platz zu beleben, so ordnet sie sich auf dem Postament von geringer Höhe den wuchtigen Massen der Fassade hinter ihr bescheiden unter. Wie sie aber gestellt ist, genau in die Mitte des Platzes, dem ansteigenden Besucher die stark verkürzte Vorderansicht darbietend, ihn auffordernd, die ergänzenden Bilder von den Seiten zu fassen, dient auch sie dazu, die Tiefenwirkung des Platzes fühlbar zu machen.

Senatorenpalast mit Freitreppe auf dem Kapitol.
Rom.

In Michelagniolos baukünſtleriſchem Schaffen bedeutet das Kapitol den Triumph der ſtreng klaſſiſchen Richtung. Doch nicht, als ob die einzelnen Formen und die Verhältniſſe ſich dem Regelzwang einer ſtudierten Klaſſizität anbequemt hätten — der Geiſt der Antike iſt hier in einem ſpätgeborenen Meiſter noch einmal mächtig und ſchafft ein Gegenſtück zu der längſt verſchwundenen Pracht der römiſchen Kaiſerfora. So wie die Denkſäulen der alten Imperatoren, deren eine, unmittelbar in der Nähe ſeiner Behauſung, Michelagniolos größte Bewunderung erregte, von Bogenhallen umgeben, den Mittelpunkt einer umfänglichen architektoniſchen Anlage bildeten, ſtand hier das Reiterbild des „imperatore filosafo“ inmitten der Gebäude der Stadtverwaltung. Schon Bramantes Phantaſie war bei der Kompoſition des Belvederehofes auf einen ſolchen Eindruck gerichtet geweſen, und die Sehnſucht des Zeitalters nach der Wiedererweckung jener monumentalen Herrlichkeit kommt in Raffaels Unternehmen, das antike Rom auszugraben und wiederaufzubauen, zu kühnſtem Ausdruck.

Auch das Kapitol gehört zu der künſtleriſchen Hinterlaſſenſchaft Michelagniolos. Zur Ausführung fehlten die Mittel. Selbſt die Unterſtützung des Papſtes konnte dem erſchöpften Stadtſäckel nicht aufhelfen. Große Summen verſchlangen allein ſchon die Entſchädigungen für die Hausabbrüche, die Anlage der Strada del Campidoglio, die würdige Umgeſtaltung zunächſt der Umgebungen. Laut Sockelinſchrift ward 1538 das Reiterſtandbild aufgeſtellt. Dann blieben die Arbeiten liegen. Noch 1542 weigerte ſich der gewählte Collaterale des Senators, ſein Amt anzutreten wegen der Unbequemlichkeit und der Unordnung, die auf dem Kapitol herrſchten. Erſt 1546 ſetzt eine neue Bautätigkeit ein: die Treppe zum Senatorenpalaſt wird angelegt. Lebhafter regen ſich die Kräfte nach dem Hinſcheiden Michelagniolos, als Proſpero Boccapaduli in Gemeinſchaft mit Tommaſo Cavalieri die Angelegenheit in die Hand nahm.

Die ausführenden Architekten ſind für manche Trübungen des urſprünglichen Gedankens verantwortlich zu machen. So ſetzte Giacomo del Duca in das Obergeſchoß des Konſervatorenpalaſtes das häßliche, ja lächerliche Mittelfenſter, das, der Symmetrie wegen, in dem gegenüberliegenden, erſt 1644 von Girolamo Rainaldi errichteten Palaſt wiederholt werden mußte. Der Treppe des Senatorenpalaſtes wurde der prachtvoll krönende Baldachin weggenommen, das Obergeſchoß erhielt gedrückte quadratiſche

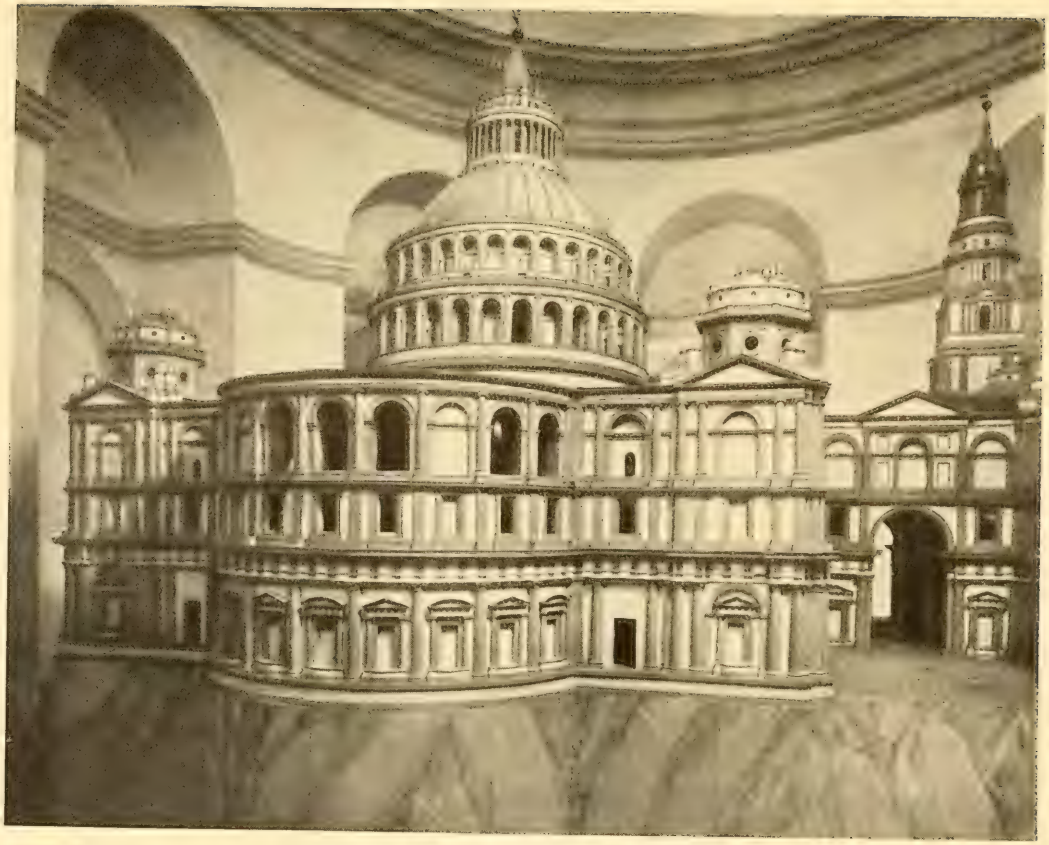
Fenster. Dafür erhöhte Martino Lunghi den Turm um ein ganzes Stockwerk. Die rhythmische Steigerung der Anlage, ein Lebensnerv der ganzen Wirkung, erlitt dadurch eine nicht genug zu beklagende Störung. Der Mittelnische der Freitreppe wurde eine größere Brunnenanlage vorgelagert, und die Nische selbst, die bestimmt war, ein Kolossalbild des Jupiter tonans aufzunehmen, mußte sich mit einer puppenhaft wirkenden Minerva aus Marmor und rotem Basalt begnügen, die hier die Rolle der Roma zu spielen hatte.

Die Päpste sorgten eifrig für die Dekoration. Pius V. schenkte zum Schmuck der Bauten mehr als dreißig Statuen. Die schon unter seinem Vorgänger Pius IV. entdeckten Dioskuren kamen auf die Balustrade als Abschluß der Treppe. Ihnen gesellten sich bald die Mariustrophäen und die beiden Meilensäulen zu.

So sehr auch Mißverstand und epigonenhaftes Besserwissen sich an dem Projekte des Meisters vergriffen hatten, die Wirkung des Ganzen blieb unbeschadet. Sie war, wie bei allen Werken wirklich großer Meister, nicht an die Schönheit der Einzelheiten gebunden, sondern beruhte unerschütterlich auf der grandiosen Gestaltung des Raumbildes. Dadurch, daß die Grundzüge der Idee Michelagniolos gewahrt blieben, ist ihr unsterblich Teil für alle Zeiten gerettet worden.

Ähnlich wie auf dem Kapitol die Unterordnung mehrerer Gebäude unter die Dominante eines triumphal herrschenden Hauptbaues, auf den alle Linien gerichtet sind, die Komposition bestimmt hatte, so hat Michelagniolo im St. Peter mit dem gleichen Prinzip der Unterordnung aller Massen unter ein dominierendes Bauglied, die Kuppel, seine majestätische Wirkung zu erzielen verstanden.

Es wurde bereits erzählt, welche Mühe es Papst Paul III. kostete, Michelagniolo als Nachfolger Antonios da San Gallo für die Oberleitung des Baus von St. Peter zu gewinnen. Über fünfundzwanzig Jahre, seit Raffaels Tod, hatte Antonio, zum Teil mit Unterstützung von Peruzzi, der Bauhütte vorgestanden. Viel Sichtbares aber war in der ganzen Spanne von Zeit nicht zustande gekommen. Einen wesentlichen Eingriff in das unter Bramante Gebaute bedeutete nur die Erhöhung des Fußbodens um 3,20 m, wodurch Raum für die sogenannten Grotten gewonnen wurde, gleichzeitig aber die harmonischen Höhenverhältnisse vor



Antonio da San Gallo. Modell zur Peterskirche.
Rom, St. Peter.

allem im Kuppelraume mit seinen mächtigen Pfeilern eine empfindliche Störung erlitten.

Auf dem Bauplatz sah es wüst aus. Gleich einer ungeheuren Ruine ragte aus dem Gewirr der halb niedergerissenen Mauern und der kleinen um Alt-St. Peter gruppierten Heiligtümer die mächtige Vierung heraus mit den schön kassettierten Gewölbebogen über den Kuppelpfeilern.

San Gallos Hauptarbeit lag in einer Reihe von Plänen vor, die sich mit der Durchbildung des Innern, insonderheit mit der Gestaltung der Apsidenabschlüsse befaßten, und in dem kostspieligen Modell, dessen Herstellung viele Jahre beansprucht hatte. Es zeigt den Jünger Bramantes in allem Wesentlichen auf den Spuren seines Meisters. Die allgemeine Grundrißgestaltung entspricht den Absichten Bramantes ebensosehr wie der Aufbau mit krönender Flachkuppel und vier seitlichen Türmen. Aber der große Blick, der die Massen in ihrer Harmonie und ihrem Gegensatz zueinander erkennt und wirken läßt, blieb Antonio auch bei dieser Aufgabe versagt. Besonders in dem Prunkbau, den er dem eigentlichen Kirchenraum vorzulegen gedachte, sucht er mit vielen Einzelheiten, die er gelegentlich häuft, zu überwältigen und löst oft in verwirrenden Reichtum auf, wo der Meister in lapidarer Schmucklosigkeit nur das Notwendige herausstellt. San Gallos Skizzen und Pläne erscheinen wie Variationen zu dem Thema Bramante, kunstvolle Abwandlungen, hinter deren krausem Tongeschwirr die klare, ruhig schwebende Melodie des Urthemas sich verwischt.

Michelagniolo hat das Modell seines Vorgängers einer herben Kritik unterzogen. Er fand, daß der von San Gallo beabsichtigte Umgang nicht nur dem Innern Licht raube, sondern selbst zu lichtlos sei und durch die einspringenden Kapellen, Nischen usw. so viele zu „Schurkereien" benutzbare Schlupfwinkel biete, „daß man abends, beim Schlusse der Kirche, fünfundzwanzig Mann brauchte, um abzusuchen, ob darin jemand verborgen geblieben wäre, und man würde sie selbst dann kaum finden". Die vielen Säulenreihen übereinander, die Vorsprünge, Pyramiden und gekünstelten Glieder gingen ihm wider den Geschmack; sie schlössen sich, meinte er, mehr der deutschen als der guten antiken, oder „der schönen und anmutigen neuen Weise" an. Auch wäre nicht abzusehen, wann der Bau nach diesem Projekte vollendet werden könnte; Zeit und Geld seien zu ersparen, wenn man ihn „mit mehr Majestät, Größe und Leich-

tigkeit, nach besserer Zeichnung und Regel, schöner und bequemer" aufführte.

Uneingeschränkte Bewunderung hat Michelagniolo dagegen dem Plane Bramantes gezollt. Er urteilte, daß jeder, der von der Anordnung des großen Meisters abgewichen sei, sich von der Wahrheit entfernt habe. Er selbst hat seine Aufgabe darin erblickt, Fortsetzer und Vollender dessen zu sein, was Bramante begonnen hatte. Freilich auch hier, wie so oft bei Michelagniolo, stehen seine Worte nicht im Einklang mit seiner Tat; seine eigene schöpferische Natur hinderte ihn, sich einzufühlen in den kunstvollen Gedankenbau eines andern. Der heutige St. Peter, zum überwiegenden Teil sein Werk, erinnert kaum noch an das majestätisch ruhende, weiträumige Gotteshaus, das an Erhabenheit des Eindrucks und Adel der Form unvergleichlich auch neben den Bauten des Altertums bestanden hätte.

Heinrich von Geymüllers Rekonstruktion der ursprünglichen Pläne und des Modells Bramantes ist eine der höchst zu wertenden Gaben, mit denen die Forschung uns beschenkt hat. Ihm allein danken wir es, daß wir eine klare Vorstellung von der reifsten Schöpfung kirchlicher Renaissance-Architektur gewonnen haben. Fortan können wir Bramantes St. Peter genießen, als stände er leibhaft vor uns, mit ihm rechnen wie mit einem Gegebenen und nach ihm den Wert und Unwert des später Geleisteten abschätzen.

Für die Grundrißgestaltung hatte Bramante von Anfang an das griechische Kreuz (mit vier gleichlangen Armen) gewählt. Er dachte sich seinen Bau als ein großartiges Mausoleum über dem Grabe des Apostelfürsten. Den quadratischen Mittelraum überwölbte eine Kuppel auf säulenumstandenem Tambour, die oblongen Seitenräume, von Tonnengewölben abgedeckt, endigten in halbrunden Apsiden. Ihnen schlossen sich in der Diagonale vier kleinere überkuppelte Räume an, und hohe Türme auf quadratischem Grundriß füllten die vier Ecken aus. Als Hauptraum war die Vierung mit der Kuppel gedacht. In der Tiefe ruhte der heilige Leichnam; seine Gruft umstand auf dem Fußboden der Kirche ein Kranz niedriger Säulen. Von hier aus entfaltete sich der Raum in die Weite und in die Höhe. Immer wieder ward der Blick aus dem Halbrund der Apsiden zur Mitte zurückgelenkt, stieg dann die mächtigen Pfeilerpaare

Bramantes St. Peter. Rekonstruktion von H. v. Geymüller.

empor zur Höhe der großen Bogen und schwebte endlich beruhigt und über sich selbst erhoben in dem reinen Lichtäther der Kuppel.

Die Musik dieses Ineinanderspiels harmonisch abgestimmter, zum Teil ungeheurer Kurven erhielt durch die Führung des Lichtes ihre dynamische Färbung. Mannigfach abgestuft, bald eintauchend in zarten Dämmer, bald wieder aufschimmernd in abgehelltem Glanz, webte ein Lichtzauber durch die hohen Hallen, der sich im Kuppelraum über der geweihten Grabesstatt zu strahlender Glorie steigerte. Auch hier alles fließend und strömend in durchsichtiger Klarheit, gebändigt von derselben hohen Gesetzmäßigkeit, die sich in den Maßverhältnissen des Raumes offenbarte; nirgends ein allzu schroffer Gegensatz, nirgends ein Mißklang, wie ihn selbst abgeklärte Künstlerweisheit manchmal im Drange einer anstürmenden Leidenschaft zeigt.

Michelagniolo empfand gewiß die erhabene Schönheit dieses Raumbildes, das die Vollkommenheit selbst zu sein schien. Aber seine Seele war nicht auf die reinen Harmonien gestimmt, die hier Gestalt gewonnen hatten, und so war er nicht fähig, als ein Gleichgesinnter Bramantes Erbschaft anzutreten und sein Testament zu vollstrecken. Die apollinische Heiterkeit der bramantischen Schöpfung gestaltete er um nach den Forderungen seines dionysischen Temperaments.

Die Hauptsache freilich ließ er unangetastet. Mit seiner ganzen Autorität trat er für die Beibehaltung der zentralen Anlage ein, die von Anfang an, schon unter Bramante, sich gegen die longitudinale hatte wehren und durchsetzen müssen. Auch ihm bedeutete St. Peter vor allem die Gruftkirche des Apostelfürsten, und der Kuppelraum über der Konfession stand auch für ihn im Mittelpunkt des architektonischen Gedankens. Die Dimensionen dieses Raumes waren durch die schon überwölbten Vierungspfeiler unabänderlich festgelegt. Aber nicht durch eine allmähliche Steigerung der Maßverhältnisse, wie Bramante geplant hatte, glaubte Michelagniolo diesem Raume seine beherrschende Wirkung zu sichern. Er wollte durch den Gegensatz überwältigen, in den er die Vierung zu den Kreuzarmen und ihrer Umgebung brachte. Er verkürzte die Kreuzarme, trug den Umgang ab, gab die mächtigen Ecktürme auf, reduzierte die Eckräume: mit einem Wort, er preßte die ganze Umgebung des Kuppelraumes zusammen. Wie in seinen Figuren herrscht auch in dieser Grundrißgestaltung Kampf und Widerstreit. Aus der engen Umschnürung der sie

umdrängenden Räume ringt sich die Vierung zu ihrer zentralen Machtstellung durch.

Den Sieg der Vertikale über die Horizontale muß auch die Gestaltung der Fassade ausdrücken. Durch die rings herumgeführten Umgänge, die in halber Höhe die Apsiden umgürteten, war Bramante die Möglichkeit gegeben, kleinere Säulenordnungen übereinander zu verwenden, die auch in den mehrgeschossigen Türmen als Pilasterstellungen wieder auftauchen. Zugleich sicherte er sich durch diese Zerteilung der Außenfassade die imposante Wirkung der einen großen Pilasterordnung im Innern. Michelagniolo, der Umgang und Türme hatte fallen lassen, wiederholte an der Außenfront das System der inneren Großpilaster, wobei er noch einmal die rhythmische Travée durchführte, so gut es die Unregelmäßigkeit der äußeren Umfassungslinie zuließ. Das Aufwärtsstreben dieser Pfeilerriesen wird niedergehalten von der schwer lastenden Attika mit gequetschten Öffnungen, hinter der sich die innere Wölbung versteckt. Auch in dieser Gestaltung der Abschlußwände mit den hervordrängenden Großpilastern und den eingezogenen Wandflächen herrscht Streit und Kampf der Bewegung. Er wiederholt sich in den Wandflächen selbst, bei denen zwei breite, mit schweren Giebeln gekrönte Fenster und drei schmale, in schlichtem Rundbogen geschlossene unerhört kontrastieren. Der Eindruck ist durchaus palastartig; der kirchliche Ernst weicht einer weltlichen Großartigkeit. Derselbe Geist spricht aus der Eingangsseite mit ihrem säulenreichen Hallenbau, über den die Attika hinweggeführt ist uns aus deren Mitte der säulengetragene Giebel hervortritt. Eine große ringsum greifende Treppe steigt zu dem Niveau der Kirche heran.

Der Hochdrang, der Michelagniolos Bau als Lebensprinzip erfüllt, kommt am entscheidendsten in der Bekrönung durch Tambour und Kuppel zum Ausdruck.

Bei Bramante wird der Tambour zur Hauptsache. Nach außen erscheint er als ein majestätisch weitumkreisender Säulenkranz, auf hohem Sockel ruhend und abgeschlossen durch eine statuengekrönte Balustrade. Keine Last drückt auf dies feierliche Säulenrund: hoch in der Luft schwebt es wie ein schimmernder Kranz, wie eine leuchtende Krone. Die Wölbung setzt auf einer dahinter aufgeführten Mauer auf; aber auch diese ist nicht schwer und massig, sondern durchbrochen von acht großen Fenster-

St. Peter in Rom. Fassadenbildung.

öffnungen, in deren jede ein Doppelpaar von Zwischensäulen eingestellt ist. Darüber steigt in leichter Krümmung, in zierlichem Schwung wie die Wölbung des Pantheons und gleich ihr von Stufenringen unten zusammengehalten, eine Flachkuppel mit abschließender Laterne, die das Motiv von Tambour und Kuppel wiederholt, empor.

Im Innern wird durch eine kleinere Säulenordnung das Gleichgewicht zwischen Tambour und Kuppel wiederhergestellt. Noch deutlicher als außen werden hier die Erinnerungen an das Pantheon lebendig. Die großen Öffnungen wechseln ab mit Mauerflächen, die ein System von Pfeilern und Nischen aufteilt; die Wölbung ist mit regelmäßiger Kassettierung ausgelegt. Die breiten Lichtströme, die seitlich, an den freistehenden Säulen vorbei, durch die großen Fensteröffnungen brechen, und das klar aus der Laterne herabflutende Oberlicht füllen den Raum mit feierlicher Helle. Keine Rippe, kein aufwärts strebendes Glied stört das ruhig-erhabene Kreisen und Schweben dieser Massen, in dessen magischen Zirkeln das Gefühl sich traumhaft verliert.

Dem Eindruck des breit Hingelagerten, der durch die Niederhaltung der eigentlichen Wölbung bedingt war, wollte Bramante mit den vier Ecktürmen entgegenarbeiten. Nicht so indessen, daß diese Türme durch ihr steiles Emporstreben das Auge gewaltsam in die Höhe gezogen hätten. Schon dadurch, daß er sie in Stockwerke, jedes mit einer besonderen Pilasterordnung aufteilte, nahm er ihren Vertikalen die Wucht. Er wollte mit ihnen nur die Silhouette seines Bauwerkes bereichern; im übrigen aber sollten auch sie die in dem ganzen Gebäude durchgeführten gleichschwebenden Harmonien zwischen horizontaler und vertikaler Richtung zum Ausdruck bringen.

Das Aufgeben dieser Ecktürme nötigte Michelagniolo, der Silhouette seines Baues an Macht und Größe zuzufügen, was sie an Abwechslung und Reichtum einbüßte. Der dominierenden Stellung, die in seinem Grundriß die Vierung einnimmt, entspricht der hochgeführte Kuppelbau, dessen steile Wölbungslinie ganz allein den charakteristischen Umriß festlegt.

Bei Michelagniolo hat die Wölbung durchaus das Übergewicht über den Tambour. Aufgetürmt für die Ewigkeit, unbeweglich, in eherner Ruhe lastet das schwere Gewölbe. Seine Kraft fängt der Tambour mit stämmigen Säulenpaaren auf, deren vorgekröpftes Gebälk durch ein-

wärts gebogene Streben mit dem hohen Sockel der Kuppelwölbung verbunden ist.

Messungen am Modell ergeben, daß die Höhe der Kuppel vom Eintritt der Wölbung bis zum Ansatz der Laterne genau der Höhe des Tambours gleichkommt. Wenn trotzdem dieses Gleichgewicht für das Auge zugunsten der Wölbung sich verschiebt, so beruht das auf der Gliederung der Kuppel. Die sechzehn Rippen, in die sie geteilt ist, zwingen bei starker Verjüngung den Blick gewaltsam in die Höhe, und gegen diesen das Auge mitreißenden Anstieg schrumpft die Masse des Tambours zusammen.

Verglichen mit Bramantes freistehendem Portikus erscheint Michelagniolos Tambour nur als eine „unvollkommene Variante", und der Vergleich drängt sich um so mehr auf, als auch Michelagniolo seinen Tambour mit Statuen zu bekrönen gedachte. Die Höhe, die beide Architekten für dieses wichtige Glied wählten, ist genau dieselbe. Aber die Funktion, die sie ihm zuerteilten, ist verschieden von Grund aus. Bei Bramante ordnen sich die Säulen zu einem feierlichen Reigen, bei Michelagniolo treten sie gedoppelt zusammen, ein Sinnbild der Last, die sie zu stützen haben. Dort fügen sie sich zwanglos der hohen Harmonie, die das ganze Bauwerk durchwaltet, und bringen sie noch einmal zu symbolischem Ausdruck. Hier sind sie einem künstlerischen Willen gehorsam, der sie zu einer großen verantwortungsvollen Gesamtleistung zwingt.

Die Laterne wiederholt die Motive des Tambours, ersetzt nur die krönenden Statuen durch Kandelaber. Den Helm gliedern einwärts gebogene Rippen; Knopf und Kreuz schließen ab.

Für das Innere der Kuppel wollte Michelagniolo die Wölbungslinie Bramantes beibehalten, jenen genau über dem Riesendurchmesser von 42,6 m konstruierten Halbkreis. Um nun den großen Abstand zwischen der innern und äußern Kuppelschale auszufüllen, plante er eine zu rein konstruktiven Zwecken in jenen Hohlraum eingefügte dritte Kalotte. Den verkröpften Säulenpaaren draußen entsprachen im Innern gekuppelte Pilaster, zwischen denen die Fenster, durchgehends mit Segmentgiebeln überdacht, sich öffneten. In den Rippen der Wölbung wechselten Medaillons mit kassettenartigen Feldern.

Den kolossalen Maßstab seiner Kuppel glaubte Michelagniolo recht fühlbar und augenfällig zu machen, indem er ihr vier kleinere zugesellte, die sich über den Eckräumen (zwischen den Kreuzarmen) erheben sollten.

Michelagniolos Holzmodell zur Peterskuppel.
Rom, St. Peter.

Wir können ihre Wirkung nur nach dem Fresko über einer Tür der vatikanischen Bibliothek beurteilen, das ein im ganzen getreues Bild von dem St. Peter Michelagniolos überliefert. Unleugbar steigern diese Seitenkuppeln den Höhendrang der Zentralkuppel, aber sie bringen einen fremden Zug in das Bild. Die Kombination mehrerer Kuppeln ist ein orientalisches Motiv, das über Venedig nach Italien eingedrungen ist. Und auch die Gruppierung um ein mächtiges Zentrum nimmt diesem Motive nicht seinen orientalischen Beigeschmack. Zudem erscheint durch die Anbringung von fünf Kuppeln die Silhouette schwer und gedrängt. Die Wiederholung derselben Form nur in kleinerem Maßstabe schädigt die überraschende Wirkung, mit der sich aus dem quadratischen Unterbau die stolze Kurve der Riesenkuppel emporschwingt.

Siebzehn Jahre hat Michelagniolo die Leitung des Baues in Händen gehabt. Wenn man sich den alten Mann vorstellt, von körperlichen Beschwerden heimgesucht, versunken zumeist in trübe Stimmungen, reizbar und in seinem herrischen Willen durchkreuzt von offenem und geheimem Widerstand, mit dem ihm angeborenen Ungeschick, einen so vielgliedrigen und verwickelten Betrieb zu beherrschen — er, der gewohnt war, alles selbst zu tun und nur auf sich selbst sich zu verlassen — so muß man staunen, was er in dieser Spanne Zeit zustande gebracht hat. Die drei abgerundeten Kreuzarme nebst ihren Verbindungen sind in ihrem äußern Aufbau wie in ihrer innern Durchgestaltung sein Werk; dazu hat er von der Kuppel wenigstens noch den Tambour sich erheben gesehen. Um die Last der Kuppel sicher zu stellen, mußte er die vier großen Pfeiler verstärken, wie denn auch sonst eine durchgängige Verdickung des Mauerwerks von ihm vorgenommen worden ist.

Das Ganze wie die Details sind einer scharfen Beurteilung unterzogen worden, freilich mehr von dem Renaissancestandpunkt aus, auf dem Bramante steht, als von dem Barockideal, das Michelagniolo verkörpert. Heinrich v. Geymüller, der berufenste Kritiker, beklagt, daß an den Außenfronten durch eine Anhäufung der Gliederungen, durch die breiteren Pfeilermassen und die schmaleren Intervalle die Durchführung der rhythmischen Travée nur unvollkommen gelungen ist. Weit größeren Widerspruch aber fordert nach ihm die Innenarchitektur der Apsiden heraus. „Der Aufschwung der Bögen wird durch die piedestalartige Attika geknickt;

die Apsiden sind Stücke eines andern Baues, hierhergeschleppt und an die Kreuzarme gestoßen." Dazu die Willkür in den Details! Die Fenster mit den Giebeln „von namenloser Zeichnung" haben keinen Platz; „zahlreiche Ecken und Umbrechungen der Rahmen wirken im Konflikt mit der Rundung, wie bei den quadratischen Fenstern in den Lünetten, besonders schlecht." Auch die Fenster in der Attika, die mit Nischen, worinnen Kandelaber stehen, abwechseln, erregen Bedenken in ihrer an die Porta Pia erinnernden Formenwillkür.

Um so ungeteilter ist Geymüllers Bewunderung für die Kuppel. „Wundervoll und wie von einem andern Menschen ist sowohl die äußere als die innere Gliederung. Hier ist alles Licht; man atmet in reiner Luft."

Die Wölbung der Kuppel hat Giacomo della Porta 1588—1590 ausgeführt. Die Meinung, als habe er sich eine Abweichung des Umrisses von der Kurve des Meisters erlaubt, ist längst widerlegt. Nur die Statuen und Streben, mit denen Michelagniolo den Übergang zur Wölbung vermitteln wollte, sind nicht ausgeführt worden. Im Innern gab Michelagniolo vielleicht schon selbst die unterste der drei Kuppelschalen auf und bestimmte die ursprüngliche Zwischenkalotte mit ihrer überhöhten Wölbung als eigentlichen Raumabschluß. Nur in den Fensterverdachungen, die das Modell außen als Spitzgiebel, innen als Rundgiebel angibt, ist zugunsten wechselnder Formen abgewichen worden. Von den Seitenkuppeln kamen nur die beiden hinteren in veränderter Form von Vignola zur Ausführung.

Die Erweiterung des vorderen Kreuzarmes zu einem ausgesprochenen Langhaus, die Maderna auf Geheiß von Papst Paul V. seit 1607 ausführte, und die der Kuppel ihre Zentralstellung raubte, die breite Front der späteren Fassade, die den Anblick der halbrunden Kreuzarme versteckte und dadurch für die Hauptansicht die Kuppel außer Zusammenhang mit dem Gebäudekörper brachte, — nichts hat die Erhabenheit ihrer Erscheinung getrübt.

Du Bois Reymond erzählt von einem französischen Mathematiker im 18. Jahrhundert, der beim Anblick der Peterskuppel in Rom versuchte, sich Rechenschaft zu geben von dem Eindruck vollkommenster Befriedigung des Auges, den sie hervorbringt. „Er maß die Krümmungen der Kuppel aus und fand, daß ihre Gestalt gerade die ist, welche unter den gegebenen Umständen nach den Regeln der höheren Statik das Maximum der

St. Peter in Rom.

Stabilität liefert. Unbewußt, durch ſicheren Inſtinkt geleitet, hat Michelagniolo eine Aufgabe gelöſt, die ihm mit Bewußtſein kaum verſtändlich war, ja zu ſeiner Zeit noch nicht einmal mathematiſch zu behandeln geweſen wäre." Hier alſo iſt das Geheimnis der einzigen Wirkung dieſes Bauwerkes in der vollkommenen Übereinſtimmung der plaſtiſchen und der mechaniſchen Schönheit erkannt worden.

Nur einen Nebenbuhler findet Michelagniolos architektoniſches Meiſterſtück: Brunelleschis Kuppel des Florentiner Domes. Und vielleicht lehrt nichts ſo ſehr die Urſachen der grandioſen Wirkung des römiſchen Werkes kennen als ein Vergleich mit der Florentiner Schöpfung.

Im Durchmeſſer ſind die Kuppeln von St. Peter und von Sta. Maria del fiore faſt gleich; nur um einen halben Meter übertrifft die Spannweite der Peterskuppel die Florentiner. Aber ſie unterſcheiden ſich im Grundriß und in dem Verhältnis vom Tambour zur Wölbung.

Brunelleschi fand den achteckigen niedrigen Tambour als gegeben vor, mußte mit ihm wie mit einer feſtſtehenden Tatſache rechnen und ſeine Kompoſition danach einrichten. Die achteckige Form der Kuppel mit den über den Tambourecken aufſteigenden Rippen war dadurch bedingt. Für die Fernwirkung entſtanden nun Überſchneidungen und verzerrte Linien, die den kühnen Aufſtieg der Wölbung nicht zu voller Wirkung kommen ließen. Zugleich arbeitete die niedrige Gedrungenheit des Tambours dem freien Aufſtreben der Wölbungslinien entgegen. Mit dem Übergewicht ihrer Wölbungsmaſſe drückt die Kuppel auf den Tambour und beſchwert vielmehr das Gebäude, als daß ſie es krönt.

Bei Michelagniolo ruhen die Kräfte mehr im Gleichgewicht. Was trägt, iſt nicht niedergedrückt, und was laſtet, wuchtet nicht herab. Mit kraftvoll erhobenen Armen ſcheinen die Säulenpaare das maſſive Halbrund dieſer mächtigen Schale emporzuhalten: ſtämmige Rieſen, die für die Ewigkeit zuſammengetreten, die Laſt des Himmelgewölbes unermattet ſtützen. Über einem ſtrengen Kreisrund aufgebaut, bietet die Kuppel von allen Seiten den gleichen Anblick, die gleiche Silhouette, dieſelben Profile, dieſelben Überſchneidungen. Keine verzerrten Linien, keine ſchiefen Bilder ergeben ſich. Auch die kahlen Flächen, die Brunelleschi in eintönigem Ziegelrot zwiſchen den gratigen Marmorrippen ſtehen ließ, hat Michelagniolo dekorativ belebt. Wohl ſind auch bei Brunelleschi die Segelkappen

durch drei übereinander geführte Reihen von lukenartigen Öffnungen durchbrochen, aber für die Fernwirkung sprechen diese winzigen Punkte nicht mit. Ganz anders hat Michelagniolo seine drei Fensterreihen mit stark reliefiertem Rahmenwerk versehen. Ein Doppeltes wird mit diesen deutlich markierten Fenstern erreicht. Sie lockern das Massiv der Wölbung auf und lenken den Blick aus der Höhenrichtung, in die ihn die Rippen zwingen, zur Längsrichtung hinüber. Und wieder kommt ästhetisch wohltuend und befriedigend ein Ausgleich der Blickrichtungen zustande, wie bereits ein Gleichgewicht der Kräfte hergestellt wurde.

Bei allen Vorzügen aber, die Michelagniolos Kuppel auszeichnen, verleugnet sie nicht ihren geistigen Zusammenhang mit der Florentiner. Die Patenschaft Brunelleschis darf nicht bestritten werden. Seine Verehrung für den Altmeister hat Michelagniolo noch als reifer Meister bekundet. Während er mit der Ausführung der Laterne für die Mediciſakristei beschäftigt war, meinten gelegentlich einige Freunde: „Ihr solltet die Laterne Eurer Kapelle ganz anders als jene von Brunelleschi aufführen" — worauf der Meister erwiderte: „anders wohl, aber nicht besser". Gewisse Eigentümlichkeiten der Florentiner Kuppel, die steile Wölbungslinie und die Gliederung mit Rippen, standen ihm von seinen frühesten Kindertagen her so fest in der Erinnerung, daß er sich seine Kuppel ohne diese nicht vorzustellen vermochte. Nicht zu gedenken all dessen, was er für die technische Konstruktion von Brunelleschi gelernt hat. Liegt doch die kunsthistorische Bedeutung der Florentiner Kuppel mehr noch auf konstruktivem als auf ästhetischem Gebiet.

Michelagniolos Peterskuppel trägt deutlich an der Stirn den Stempel ihrer Florentiner Herkunft, jener herberen, rauheren, von stolzem Eigenwillen beseelten Kunstweise, in der das Himmelanstürmende der Gotik fortlebt. Ein transzendenter Zug, eine mystische Sehnsucht, eine religiöse Stimmung klingt in den Kurven der Peterskuppel mit. So wird sie Ausdruck eines gottsuchenden, weltüberdrüssigen und weltabgewandten Herzens wie auch das letzte Bekenntnis eines treuesten Sohnes seiner Heimaterde. Jugendgedenken und Altersſehnsucht gehen in diesem Werke einen mystischen Bund ein.

Wie ein Symbol seines gesamten architektonischen Schaffens zeigt auch der Petersbau die Doppelnatur des Meisters. Wir sehen ihn

Dom von Florenz.

im Innern der Apsiden wie an der Außenfront der Kirche mit stürmender Hand die Schranken der Tradition durchbrechen, Bresche legen in alte Vorurteile, umstürzen und mit Leidenschaft auf der Suche nach dem Neuen, Niegeschauten. Da folgt er ganz seinem Temperament, den Impulsen eines Willens, der nichts anerkennt als das ihn stark und allgewaltig beherrschende Gefühl. Was gelten ihm Überlieferung und Gesetz, was Zwang und Regel, wo der Geist auf neuen Bahnen daherbrausen will? Von Wagemut und Kämpfertrotz, von einer dämonischen Lust, sich aufzulehnen, sich zu empören, zu vernichten und umzustürzen, zeugen diese Teile, und in dem allgemeinen Aufruhr werden oft nur Ansätze, Versuche, wird Fragmentarisches, Zweifelhaftes, selbst Unklares geschaffen. Da offenbart sich dieser Geist im Ringen mit der Materie, im Kampfe mit dem Allzumenschlichen, das ihn umstrickt. Dann aber in der Kuppel steigt er auf zu reinen Sphären, die Stürme des eigenen Innern grollen aus, Gesetz, Maß und Ordnung treten in ihre alten Rechte. Es siegt „der Künstler über den Sucher-Stürmer, hohe Ordnung über die Anarchie, der Himmel über die empörte Erde".

Schluß

Michelagniolos Stil und der Barock

Die Voraussetzung einer Erscheinung wie Michelagniolos beruht durchaus im Geheimnisvollen, Unergründbaren. Der Zauber, mit dem er auch die Widerwilligen, seinem Wesen Unverwandten unterjocht, strömt von der absoluten Genialität seiner Begabung aus. Sie verrät sich in allem: in der Umfänglichkeit seines Schaffens, in der Selbständigkeit seiner Kunstgedanken, in der Raschheit seiner Erfindungsgabe und in der langen Dauer seiner Produktionskraft. Mit der Allseitigkeit der Begabung ist er ein echter Sohn der Renaissance und steht neben Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci auf derselben Stufe; aber in der praktischen Ausübung dieser Fähigkeiten überflügelt er die beiden mehr theoretisch wirksamen Nebenbuhler. Er ist aus einem härteren Stoffe geformt als sie, wie er auch aus einer anderen Schicht stammt. Er ist der Mann des Schaffens, nicht des Schauens, sein Wesen ist auf die Tat, nicht auf das Erkennen gerichtet, er ist ohne das Werkzeug in seinen Händen nicht vorstellbar, und sein Scherz, daß er sich so sehr „des Meißels erfreut" habe, weil er als Kind der Frau eines Steinmetzen an der Ammenbrust lag, hat tiefe Bedeutung. Sein Genie war ganz auf sich selbst gestellt, von jener einseitigen Art, die nicht in der Umfänglichkeit der Rezeptionskraft, nicht in der Gewandtheit wurzelte, außen Stehendes sich anzueignen und selbständig umzugestalten; die Geringschätzung, mit der er Raffael bedacht hat, ist in der Verschiedenheit ihrer Genialität begründet. Der Boden, aus dem sein Genie immer neue Nahrung zog, heißt die Intuition, und in der Stärke, mit der er seine ganz persönliche innere Anschauung zu gestalten, sie in sichtbare Form umzusetzen vermochte, offenbart er sein Individuellstes. Er teilt es mit niemandem und steht von Anfang an allein für sich. Es führt zu keinem Ergebnis, seine Kunst aus den Bestrebungen, dem Wollen jener Zeit, in der er sich entfaltete, zu entwickeln; mit dem späten Quattrocento hat er nichts gemein. Wohl beschäftigen ihn die Probleme jener Zeit: das Nackte, der Kontrapost, die Rezeption der Antike, aber er knüpft nicht an die bereits gemachten Versuche an, sondern löst auf eigene Hand. Wo er sich anschließt, folgt er dem Instinkt, der Witterung verwandten Geistes. Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia,

endlich, wenn auch nicht in gleicher Stärke, Donatello, gewinnen einen bestimmten Anteil an seiner Entwicklung, weil er in ihnen ahnt, was in ihm selbst wühlt und nach Ausdruck ringt. Über seine Generation hinweg reicht Michelagniolo die Hand jenen auch einsam in ihrer Zeit Stehenden, und die fortbildungsbedürftigen Formen, die sie hinterließen, führt er zur Vollendung im Gegensatz zu seiner Zeit, die kein Verständnis für dies herrenlose Erbe zeigte.

Schopenhauer schreibt gelegentlich, „daß dem Treiben jedes Genies ein angeborener Kunstgriff, man möchte sagen, ein Kniff zum Grunde liegt, der die geheime Springfeder aller seiner Werke ist und dessen Ausdruck man auf seinem Gesicht bemerkt". Wer sich in Michelagniolos Züge hineingesehen hat, wird immer betroffen sein von der seelischen Gespanntheit, die unter einem starken Druck wie gefesselt liegt. Der Eindruck stummer Qual, schwer niedergehaltener Leidenschaftlichkeit strömt auch von seinen Werken aus; sein Kniff ist, überall und immer die gewaltig emporstrebende Kraft des Willens im Kampf mit der schwerbewegten, träg lastenden Masse des Körpers darzustellen. Wie dieses Spiel ungleicher Gewalten sein persönliches Erleben bestimmt hat, wie es als melancholisches Echo seiner Erfahrungen und seiner Lebensanschauung aus seinen Gedichten klagt, so beobachten wir es auch, unausgetragen mit seinem Hin und Her, in seinen Schöpfungen. Diese Kampfstimmung verrät er gleich bei seinem ersten Auftreten, und so grundverschieden nach Form und Gegenstand die Madonna an der Treppe und die Kentaurenschlacht gehalten sind, in Hinsicht des Temperamentes sind sie eng verbunden, Zwillingsschöpfungen desselben Geistes. Geht man die Reihe seiner Werke durch, so stößt man immer auf das gleiche Phänomen. Bald ist dieser Widerstreit hervorgerufen mehr durch Motive, die von außen her wirken, so z. B. beim Bacchus durch die Trunkenheit, beim Karton der badenden Soldaten durch das Nahen der Feinde, bald ist er, wie bei den Madonnen psychologisch durch schwere innere Hemmungen begründet. Immer weiter steckt der reifende Meister die Schauplätze dieses Kampfes ab. Nicht mehr in einer Figur, in Reihungen gleicher Gattung läßt er Massen gegeneinander anstürmen, gipfelt er die Gegensätze auf. Die Sixtinische Decke überragt mit dem stärksten Aufgebot solcher Kontraste alle übrigen Werke. Den mächtigen Äußerungen aktiven Willens in den Schöpfungsszenen ist das dumpf gelähmte Empfindungsleben der Familienbilder in den Lünetten

und Stichkappen entgegengesetzt; in den Reihenfiguren der Propheten und Sibyllen ist Tätigkeit und Unlust ebenso gegeneinander ausgespielt, wie in den nackten Jünglingen, deren jauchzende Freude in Ermattung umschlägt. Das Juliusgrab plante Viktorien neben Gefesselten, Willensgestalten wie Moses und Paulus neben dem hilflos von Engeln gestützten toten Papst. In der Medicikapelle, wo alles ins Dumpfe und Tiefe gestimmt ist, wird der Gegensatz doch deutlich fühlbar in dem Thronen der Herzöge und dem schwerfälligen Lagern der Tageszeiten. Das jüngste Gericht führt mit seinen Schwebefiguren und den Herabstürzenden noch einmal die äußersten Spannungen der beiden Zustände vor Augen, dann klingt in den späten Pietàdarstellungen der Streit der Empfindungen melancholisch aus. Auch dem architektonischen Gestalten Michelagniolos liegt der gleiche Zwiespalt zugrunde. Ricetto und Saal der Laurenzianischen Bibliothek kämpfen gegeneinander wie Druck und Befreiung, auf dem Kapitol drängen die kulissenartigen Seitengebäude den rückwärts gelegenen Hauptpalast in seine siegreiche Stellung, aus der Umschnürung der Kreuzarme schwingt sich die Kuppel von St. Peter mit königlicher Gewalt empor.

Aus dieser ihn beherrschenden Grundstimmung entwickelt Michelagniolo sein Kompositionsprinzip. Die Renaissance liebt klare Übersichtlichkeit des Aufbaus, bei der Einzelfigur die erschöpfende Hauptansicht, bei der Massenschilderung das tunlichst deutliche Nebeneinander. Sie geht aus auf eine Symmetrie der Linien, meidet verdunkelnde Überschneidungen und ist immer besorgt, die Masse im Gleichgewicht zu erhalten. Michelagniolo hat nur eine entscheidende Hauptwirkung im Sinn, auf die hin er die Figur anlegt, unbekümmert darüber, daß dabei Unklarheiten in den Nebensachen bestehen bleiben oder gewisse Zusammenhänge verdunkelt werden. Erreicht er nur die Macht seiner inneren Vorstellung, so schreckt er nicht vor der Vergewaltigung der Proportionen, vor Verhüllungen der Einzelheiten zurück. Teile des Körpers bleiben in der Materie stecken, Schnitt und Zusammenhang seiner Gewänder geben manchmal unlösbare Rätsel auf. So genau bei Michelagniolo die Ponderation der Masse berechnet ist, ebenso beunruhigend erscheint sie vielfach in ihrer Wirkung. Michelagniolo ist groß in dissonierenden Richtungskontrasten, rücksichtslos in gewaltigen Überschneidungen, selbstherrlich und tyrannisch in der Aufteilung der Kräfte, alles aber stets im Dienste der einen, ihn beherrschenden

Gesamtvorstellung. Er komponiert nicht so sehr nach statischen, als nach dynamischen Grundsätzen. Er will nicht an die Ebene gebunden sein, sondern drängt aus der Fläche heraus, strebt nach räumlicher Weite und Freiheit. Damit hängt es zusammen, daß er sich so selten und streng genommen nur in seinen jungen Jahren mit dem Relief abgegeben hat. Ihn beschäftigt eigentlich nur die Rundplastik, der frei im Raum bewegte Körper, und auch wo er als Maler an die Fläche gefesselt war, setzte er alle Kraft daran, zu einer Raumillusion vorzustoßen. Man kann nicht sagen, daß er die Einansichtigkeit schon zugunsten der Vielheit der Bilder die, eins das andere hervorlockend, den Gehalt des Kunstwerks erst erschöpfen, aufgegeben habe, aber beim Moses wie bei der Madonna Medici haben wir die aufschlußreiche Ergänzung, die den seitlichen und halbseitlichen Ansichten zufällt, gesehen. Dem Drange, von der Ebene in den Raum vorzudringen, konnte er am unbehindertsten als Architekt sich hingeben. Hier im Großen wird sein Prinzip vielleicht noch deutlicher: das Nebeneinander muß der Unterordnung weichen, die offenkundige Symmetrie der Linien einem geheimen Gleichgewicht der Massen.

Bei dieser Art zu komponieren, wendet Michelagniolo vornehmlich zwei Mittel an, ein formales und ein optisches. Das formale ist der Kontrapost, das optische die Benutzung von Licht und Schatten.

Der Kontrapost war, von der späten Antike übermittelt, bereits dem Quattrocento geläufig; grade bei den zeitlich unmittelbaren Vorläufern Michelagniolos beobachten wir ihn. Aber erst Michelagniolo gewann ihm den ganzen Reichtum seiner Möglichkeiten ab. Er wurde ihm der Träger seines gesteigerten Raumempfindens, mit ihm allein vermochte er auszudrücken, was ihn vorwiegend interessierte: Handlung, Bewegung. Dies Vor und Zurück symmetrischer Körperteile, diese Verschiebungen des Schwerpunktes, Bedrohungen des Gleichgewichtes, dies Operieren mit verschiedenen Ebenen gibt den Reiz und Reichtum seiner Kompositionen. Im Spiel der Extremitäten als der freibeweglichsten Körperteile ist dagegen Michelagniolo noch sehr maßvoll; der Steinplastiker in ihm scheut zurück vor der stark ausladenden Geste der Arme, der weiten Spreizung der Beine. Er hält die Masse möglichst zusammen, vermeidet die Bruchgefahr durch ausfahrende Umrisse, schont die Materie, indem er sie so wenig als möglich anbohrt und durchlöchert.

Was er mit dem Kontrapost an durchgängiger Klarheit des Bildein-

drucks opfern muß, weiß Michelagniolo mit der Beleuchtung wieder auszugleichen. Die Quattrocentisten haben mit diesem Faktor noch nicht gerechnet. In gleichmäßiger Helligkeit überströmt das Licht ihre Gebilde, ihre Halbtöne sind schwach, ihre Dunkelheiten kraftlos. Da sie es nicht verstehen und nicht einmal zu ahnen scheinen, bis zu welchem Grade das Licht dem künstlerischen Wollen dienstbar gemacht werden kann, lassen sie sich von ihrem naturalistischen Empfinden zur Farbe verlocken. Die bunte Skulptur, die in den Robbiamajoliken die engste Bindung von Malerei und Plastik erreicht, stellt recht eigentlich das Ideal der Zeit dar. Dieser Freude am Polychromen tritt Michelagniolo von Anfang an mit asketischer Farblosigkeit entgegen; selbst den bescheidensten Goldauftrag an Heiligenschein oder Gewandsaum hat er verschmäht. Michelagniolo setzt das Licht an die Stelle der Farbe, kein Bildhauer vor ihm hat wie er den Zauber des Lichtes empfunden und in bisher ungeahnter Weise zur Verdeutlichung seiner plastischen Vorstellung ausgenutzt. Wie Leonardos Malerei auf dem Wege der Monochromie mit Hilfe des Lichtes zu plastischer Wirkung gelangt, so ist Michelagniolos Bildhauerei, indem sie das Licht in ihre Berechnung stellte, malerisch geworden. Fast von Werk zu Werk kann man verfolgen, wie sich die zeichnerische Gewissenhaftigkeit, der Stolz der älteren Bildhauergeneration, in ein malerisches Spiel zarter Übergänge von Hell zu Dunkel auflöst. Immer kräftiger, immer ausdrucksvoller wird der Gegensatz von belichteten und verschatteten Teilen. Die größten Helligkeiten muß der Glanz der Politur höhen, die Schatten sinken bis in undurchdringliche Finsternis. Dazwischen aber schwimmen in reicher Abstufung die Halb- und Mitteltöne, helfen runden, machen das Starre beweglich und führen vom offen Daliegenden in das Geheimnisvolle. Zuerst begnügt sich Michelagniolo mit der Heraushebung einzelner Teile, eines Gewandzuges, der schimmernd dahinläuft, einer durch den Haarwulst verschatteten Stirn. Später kontrastiert er größere Partien, Oberkörper und Beine, oder schafft, wie in den Mediciherzögen, Lichtgegensätze, die sich über ganze Gestalten erstrecken. Wiederum kommt in der Architektur die malerische Tendenz seines Stils am mächtigsten zum Ausdruck. Schräg gestellte Seitenfluchten mit tief verschatteten Hallen — ein Motiv, das Berninis Peterskolonaden schon vorausnimmt — rücken auf dem Kapitol die Front des breit hingelagerten Hauptpalastes in wirksam strahlende Helle; die Lichtfülle des Kuppelraumes von St.

Peter wird gehoben durch den Dämmer in den anstoßenden Apsiden. Und wie im Großen, so auch im Einzelnen. Daher die stark schattenden Giebel, die Fenstervertiefungen, das mächtig überladende Sims des Palazzo Farnese, die Wandeinstufungen durch voreinander tretende Pilaster, die Einsperrung der Säulen in Wandkästen.

Schon nach den ersten bildhauerischen Versuchen äußert sich bei Michelagniolo ein Zug, der seiner inneren Vorstellung eingeboren gewesen sein muß: der Drang zum Überlebensgroßen, Kolossalen. Er bricht zuerst bei dem verschollenen Herkules durch, um dann in steigendem Maße, unter der Einwirkung altrömischer Monumentalgestalten, im Florentiner Giganten an die Grenze des bedrohlich Schrankenlosen zu reichen. Auch darin revoltiert Michelagniolo gegen die Tendenzen des ausgehenden Quattrocento, die wie auf das Zierliche und Spielende in Haltung und Bewegung, so auch auf das kleine Maß gerichtet waren. Allein er muß grade an dieser Figur sehr bald erkannt haben, wie das Kolossale nicht sowohl in der äußerlichen Größe, als vielmehr in dem großen Sehen der Verhältnisse und Massen begründet liege. Keine seiner späteren Figuren erreicht mehr die Riesenausmaße des David; selbst der Moses würde, von seinem Felsensitz aufspringend, mit seinem gehörnten Haupt dem streitbaren Hirtenknaben kaum bis zur Schulter reichen. Und doch wirkt er, wirken die Propheten und Sibyllen, die Gefangenen, selbst die absolut genommen gar nicht großen Tageszeiten der Medicikapelle weit kolossaler als der 5 m hohe Gigant. Gegenüber dieser äußeren besitzen sie eine innere Kolossalität, die in der Schwere und Wuchtigkeit ihrer Masse, in der breit ausladenden Form, in der eindringlichen Kontrastierung von Höhe und Breite, in der dumpfen Verhaltenheit des Affektes, in dem Pathos der Erscheinung sich offenbart. Die Beschränktheit, sich räumlich auszudehnen, wie sie zum Beispiel in den festgelegten Maßen der Medicikapelle bestand, wird aufgehoben durch eine kühne Maßstabverrechnung mit der rahmenden Architektur, deren enge Nischen, zierliche Doppelpilaster, knappe Widerlager Wucht und Größe der Figuren künstlich steigern. Wie Michelagniolo das Kolossale im Relativen und nicht im Absoluten gesucht hat, läßt sich am einleuchtendsten in seinen architektonischen Schöpfungen erkennen. Beim Kapitol geben die unmittelbar auf den Boden gestellten Großpilaster in den Seitenpaläſten den Maßstab für das Ganze; welche majestätische Steigerung dann ins Kolossale bei dem Hauptgebäude, das

die Großpilaſter auf einen hohen Sockel geſtellt zeigt! Und dabei ſind die abſoluten Maße keineswegs übermächtig gewählt. Michelagniolos Grundriß für St. Peter nimmt weniger bebaute Fläche ein als Bramantes; um ſo koloſſaler wirkt der Hochdrang des Kuppelraumes.

Das Format aber kann nur durch die Form gerechtfertigt werden. Im Mittelpunkt ſeines Formdenkens und Formvorſtellens ſteht bei Michelagniolo der Menſch als das höchſt geſteigerte Produkt der Natur. Neben ihm erſcheint alles andere unbedeutend und der Aufmerkſamkeit kaum wert. Wie die Nachzügler eines ausſterbenden Geſchlechtes von Rieſen wandeln Michelagniolos Geſtalten durch eine troſtlos kahle Welt: nur ein paar Tiere, Pferd, Eſel, Ochſe, Widder ſind mit ihnen. Aber dieſe Beſchränkung des Themas ſeiner Kunſt, in der ſich die einſeitige Größe ſeiner bildneriſchen Kraft offenbart, befähigte ihn, es nach allen Seiten zu erſchöpfen. Nicht nur die fundamentalen Unterſchiede des Geſchlechtes, die charakteriſtiſchen Stadien der Altersentwicklung ſamt ihren feinen oft verſchleierten Übergängen haben ſeinen Formſinn gereizt. Er ging ebenſo den großen typiſchen Bewegungsmöglichkeiten des menſchlichen Körpers nach und nahm, am liebſten gleich ſerienweiſe, die Motive des freien Stehens, des Sitzens, Hockens, Liegens, dann die am Modell ſchwer oder garnicht zu beobachtenden des Schwebens und Fallens vor, um mit dem Zuſammenſturz einer lebloſen Maſſe zu ſchließen.

In Michelagniolos Perſönlichkeit wird man ſeine Vorliebe für die Darſtellung des nackten männlichen Körpers begründet finden. Doch darf aus dieſer pſychologiſch motivierten Voreingenommenheit nicht geſchloſſen werden, daß er unempfindlich gegen das ſpezifiſch Weibliche und ſeinen Formencharakter geweſen ſei, „als habe er das Weib nur durch den Zauber des anderen Geſchlechtes geſehen". Geiſtig wie formal ſpielt die Frau in der Kunſt Michelagniolos eine hervorragende Rolle; Aurora und Notte, von den Sibyllen zu ſchweigen, haben ihresgleichen weder in der Antike noch in der Moderne. Auch den Formproblemen des Kinderkörpers iſt dieſer asketiſch Familienloſe mit ſtrengem Studium nachgegangen. Trotzdem bleibt der nackte Mann das bevorzugte Thema ſeiner Kunſt und ſeine Formdarſtellung iſt nirgends ſo ſcharf zu erkennen wie an den unbekleideten Körpern ſeiner männlichen Figuren.

Wer den Gedanken entwicklungsgeſchichtlicher Folgerichtigkeit, dem gerade eine Erſcheinung wie Michelagniolo zu ſpotten ſcheint, durchaus nicht

aufzugeben vermag, wird hier den Punkt finden, von dem aus die Verbindung mit den „Vorläufern" hergestellt werden kann. Denn grade die Florentiner Bildhauer des ausgehenden Quattrocento haben das Studium des nackten männlichen Körpers mit erneutem Eifer und neuem Gelingen betrieben. Die Führung lag hauptsächlich in den Händen von Antonio del Pollaiuolo; ihm schlossen sich Verrocchio und Bertoldo an. Bezeichnenderweise sind es Bronzebildner, und ebenso bezeichnend stehen die Ergebnisse ihres Studiums zumeist in kleinfiguriger Erzplastik vor unseren Augen. Das harte Metall ist der Stoff, in den sie ihre Erkenntnisse eingraben, über das kleine Format wagen sie sich nicht hinaus. Auch in der Wahl der Motive zeigt sich noch vorsichtige Selbstbescheidung: sie versuchen sich fast ausschließlich an der Stehfigur. Die Form dient zunächst dazu, eine lebhafte äußere Handlung anschaulich zu machen. Das Interesse dieser Künstler ist auf den Umriß im ganzen wie im einzelnen gerichtet. Sie studieren die Form auf ihre lineare Abgrenzung hin, auf die Lagerung der Teile in ihrem körperlichen Zusammenhang. Ein Muskel z. B. wird nicht so sehr auf seine Konsistenz, seine Schwellung und Rundung als auf seinen bestimmten Umriß hin angesehen. Die Silhouette soll bewegt und ausdrucksvoll sein. Das Herausarbeiten des Knochengerüstes läßt auf eingehende anatomische Studien schließen. Man dringt auch ein in die Mechanik des Körpers, wie er zu beugen und zu drehen sich befähigt zeigt; schon bei Bertoldo beobachtet man eine gewisse Vorliebe für die Drehung des Rumpfes. Dadurch entsteht die Nötigung, die Form nicht mehr vorzugsweise in der Fläche, der Ebene zu erfassen, sondern sie im Zusammenhang mit dem Raum darzustellen. Die Form selbst leitet das Auge zur Tiefenvorstellung hin, das Relief löst sich mehr und mehr von der Fläche und drängt zur Rundplastik. Noch aber herrscht die Neigung zur gespannten Aktion, die Muskeln sind gestrafft, die Gelenke scharf angezogen. Die Haut umschließt fest den harten Knochengrat oder das weiche Muskelfleisch, aus dem manchmal ein geschwellter Aderstrang hervorquillt; wo sie sich in Falten legt, entstehen messerscharfe Kerbe. Die sanften Übergänge, das Überfließen von Form in Form, der zartbewegte Schimmer der Oberfläche entgeht noch den Forscherblicken dieser Problemsucher; selbst Verrocchio mit der gefühlvollen Geschmeidigkeit seiner Hand weiß diese Schätze noch nicht zu heben.

Dies Erbe der Vergangenheit eignet sich Michelagniolo mit unglaub-

licher Schnelligkeit an, aber in einer Auswahl dessen, was seiner Natur gemäß ist. Die Form, wie er sie versteht, soll nicht eine äußere Bewegung sichtbar machen, sie soll das Widerspiel einer inneren, seelischen Erregtheit sein. Was er am Modell beobachten kann, verwandelt er in lauter Schauplätze dieses inneren Lebens. Er bildet die Form nicht nach der einzigen Richtschnur des von der Natur Gegebenen, sondern er schafft sie nach seiner eigenen inneren Vorstellung. Und diese Vorstellung ist genährt von einer geradezu wissenschaftlichen Durchdringung des Baus und der Mechanik des menschlichen Körpers. Von der höchsten Spannung des Lebens bis zur Erstarrung im Tode war er sich der Leistungsfähigkeit dieses vielgliedrigen Apparates bewußt. Er hatte den vollkommensten Einblick in das, was man die Geographie des menschlichen Körpers nennen könnte. Die Natur war ihm kein Zwang und Hindernis auf dem Wege seiner künstlerischen Vorstellung, sondern das willige Instrument, auf dem er seine schwermütige Weise spielte. Er wußte, was er der einzelnen Form zumuten durfte: er baut sie aus oder er drängt sie zurück, aber er vergißt nie, die Folgerungen, die eine Übertreibung oder Abschwächung der Einzelform auf das Ganze ausübt, zu ziehen. Er achtet auf die weichen Übergänge, auf die Hebungen und Senkungen der Oberfläche, auf den Zusammenhang der Formen im Ganzen. Die Form ist bei ihm stets Träger und Ausdruck eines geistigen Vorganges. Wie beweglich mußte er sie halten, um der Kompliziertheit seiner widerstreitenden Empfindungen mit ihr gerecht zu werden, um sich als Künstler verständlich zu machen. Er lockert die Gelenke, weil in ihnen der angespannte Wille am schärfsten zur Erscheinung kommt, und er erweicht die feste Fleischmasse, um ihre Schwere und ihre dem Willen widerstrebende Trägheit zu kennzeichnen. Sahen die Meister vor ihm die Form mehr zeichnerisch, mehr linear und auf die Umrisse hin, so erfaßt er, der geborene Plastiker, ihren kubischen, räumlichen Wert. Mit schattenrißartiger Schärfe grenzen jene den Gesamtumriß gegen den Raum ab; sie sondern streng ihr Gebilde von der Umgebung. Michelagniolos Umriß ist weich gerundet, in den Raum verklingend. Er gleicht dem Ufer, gegen das die bewegte See der Innenmodellierung anspült.

Was sich von seiner Formdarstellung des Nackten sagen läßt, behält seine Gültigkeit auch hinsichtlich der Gewandbehandlung. Für ihn hat das Gewand als Stoff Bedeutung vor allem nach seiner Schwere und

Dichtigkeit. Es umſpielt nicht in wohlgeordneter Schönheit den Körper, ſondern es verſtärkt den Umriß, gibt den Geſtalten Fülle und Mächtigkeit, ſteigert Bedeutungsvolles durch Belaſtung. Immer iſt es Ausdruck, nie Ornament. Klare Anordnung, ſcharfe Scheidung zwiſchen eng Anliegendem und luftig Gebauſchtem, Verſtärkung durch parallel geführte Faltenzüge, Anhäufung hier und Zurückdrängung dort werden die leitenden Grundſätze. Stets aber iſt dem Gewand eine dienende Rolle in der Ökonomie des Ganzen zuerteilt, es ſoll verdeutlichen, erklären, unterſtreichen. Das Hauptintereſſe des Künſtlers bleibt dem Nackten zugewandt. Wo es irgend geht, werden die unbekleideten Körperformen zur Schau geſtellt, ſie drängen durch das Gewand hervor, ſcheinen es oft nur als eine läſtige Hülle zu empfinden. Namentlich die Gelenke, als Sammelpunkte der Bewegung, liegen bloß da. Schließlich ſieht Michelagniolo von dem Gewand auch da ab, wo Anſtand und Tradition es bisher unerbittlich und ſelbſtverſtändlich zu fordern gewohnt waren. Die Hüllenloſigkeit auf dem jüngſten Gericht, ſo ſehr ſie dichteriſch gerechtfertigt erſcheint, iſt doch das unumwundene Eingeſtändnis, daß Michelagniolos Formintereſſe mit ſteigender Einſeitigkeit dem nackten menſchlichen Körper zugewandt war.

Auch hinſichtlich der einſeitigen Bevorzugung eines beſtimmten Materiales, des Marmors, wird Michelagniolo für die ganze Folgezeit bedeutungsvoll. Er ſelbſt hat ſich ſtets als Bildhauer gefühlt in des Wortes engerer Bedeutung, die es im Gegenſatz zu dem Bildformer beſitzt. „Unter Skulptur," ſchrieb er als alter Mann an Benedetto Varchi, „verſtehe ich die Kunſt, die vermittelſt des Wegnehmens geübt wird; die aber auf dem Wege des Zuſetzens betrieben wird, iſt der Malerei ähnlich." Dem Kunſtwollen des ausgehenden Quattrocento hatte ſich das Erz mit ſeiner metalliſchen Schärfe empfohlen. Die Meiſter des Fortſchritts, Antonio del Pollaiuolo, Verrocchio, Bertoldo bevorzugen es. Und auch die Steinbildhauer ſuchten die Eigenart des Bronzeſtils, das Feingratige und Durchbrochene, ſeine Neigung zum Zierlichen und Preziöſen mit einem erſtaunlichen Aufwand virtuoſen Könnens auf ihr ſpröderes Material zu übertragen. Die Steinplaſtik ſtand im Begriff, durch Verkennung ihrer Prinzipien in Manierismus auszuarten.

Mit Michelagniolo ſetzt die Reaktion ein. Ihm galt der Marmor nicht nur als das eigentliche, ſondern auch als das vornehmſte Material der

Skulptur. Mit seiner Farblosigkeit erschien er ihm als der edelste Stoff, aus dem Kleid und Zier seiner idealen Gestalten geschnitten werden konnten, seine Leuchtkraft höhte und verklärte das unwirkliche Sein der Gebilde. Und nicht zuletzt mag ihn sein Temperament, sein Kämpferwille, dem es eine Lust war, sich an dem Harten und Widerspenstigen zu erproben, mit magischem Zwange zu dem spröden Stein gezogen haben.

Von dieser einseitig großartigen und unbedingten Liebe zum Stein fällt schließlich auch das hellste Licht auf sein Verhältnis zur Antike. Sie war ihm der eigentliche Musaget zu seiner Kunst. Im Augenblick, wo sie in den Gefühlskreis des Knaben tritt, offenbart sie ihm sein geheimstes Kunstwollen: der Schüler Ghirlandaios, der es dem Vater abgetrotzt hat, Maler zu werden, wendet sich mit ganzer Entschiedenheit der Bildhauerei zu. Die Antike wird und bleibt über alles innere Wachstum hinaus seine höchste Bewunderung, sein angebetetes Ideal. Er hielt sie für die beste Schule der Bildhauerkunst. Vor einigen nur grob zugehauenen antiken Fragmenten, die ihn der Zufall in Carrara finden ließ, gestand er, sehr gute Belehrung über die Kunstweise der Alten erhalten zu haben, und die Legende, die ihn als einen blinden Greis den Torso des Belvedere „mit fühlender Hand" abtasten läßt, erscheint wie ein tiefsinniges Symbol dieser Verehrung.

Aber seine starke Originalität bewahrte ihn vor dem Irrweg, auf den, zwei Jahrhunderte nach ihm, Winckelmann die Bildhauer des Klassizismus gelockt hat. Er konnte kein Nachahmer der Antike werden, denn „wer andern nachgeht", so sagte er einst, „kommt ihnen nie voraus, und wer für sich nicht etwas Gutes zu leisten vermag, weiß die Werke anderer nicht zu benutzen". Was er von der Antike aufnahm, was ihn zu ihrem gelehrigen und dankbaren Schüler machte, war nicht sowohl Thema und Stoff, als der völlig befreite Stil jener römischen Plastiken, in deren Reihe der Laokoon neben dem Torso, der Pasquinogruppe, der schlafenden Ariadne, dem Nil und dem Tiber stand. Es war der spezifisch bildhauerische Charakter dieser Werke, ihr ganz in plastischen Raumvorstellungen beschlossenes Wesen, das ihn zu ihrem Lobredner und Adepten machte. Wie keiner vor ihm war er beim Anblick der Altertümer betroffen von der durchgehenden Solidität des Handwerklichen, die der letzte Gehilfe noch mit dem ersten Meister geteilt zu haben schien, von dieser gleichmäßigen

Schulung, die sich, abgesondert von dem Verdienst individueller Meister, überall offenbarte. In der Lehre der Antike hat Michelagniolo das Handwerkliche der Kunst erlernt, das ihn schließlich befähigte, den Marmorblock zu behandeln, wie sonst nur das seiner männlich zupackenden Art widerstrebende nachgiebige Tonmodell. Sein Wissen um den menschlichen Körper ist zweifellos größer gewesen, als das der alten Meister, vertieft durch den Einblick in den inneren Mechanismus des Körpers, der jenen noch verschlossen war. Seine Kunst erscheint, an der Antike gemessen, in dieser Hinsicht reicher und individueller, während sie mit ihrer Überwindung der realistischen Zufälligkeiten des Modells, gleich der Antike, auf das Typische gerichtet war und den Schatz typischer Gestalten wesentlich vermehrt hat.

Michelagniolo hat in der Antike alles eher gesehen, als die stille Größe und edle Einfalt, die Winckelmann aus der Sehnsucht seiner Zeit heraus als ihr Grundelement entdeckte und pries. Seinem anders gearteten Zeitgefühl offenbarte sich die Antike mit ihrem Zug zum Grandiosen und zum Pathetischen. Er erfaßte sie auf einer Stilstufe, auf der er selber stand. Ihn packte der antike Barock mit seinem machtvollen Pathos, weil er selbst auf den Anblick des Weltbildes pathetisch reagierte und mit seinem Gefühl im Erhabenen heimisch war.

Von jeher hat man Michelagniolo den Vater des Barock genannt, eine Bezeichnung, die weder sonderlich geschmackvoll noch in dieser Zugespitztheit des Begriffes zutreffend ist. Michelagniolos Empfinden und Ausdrucksweise, sein Stil, ist allerdings für den Barock ein gewaltiger Hebel gewesen, aber nicht einzig und allein die Kraft, die den Barock hervorgerufen und seine Ausdrucksformen geprägt hat. Diese einseitige Auffassung konnte nur entstehen im beschränkten Hinblick auf die unmittelbaren Nachfolger des Meisters, die Manieristen, die, ohne seinem Geiste verwandt zu sein, seine Formen nachahmten, so wie später die Klassizisten die Nachbeter der Antike geworden sind.

Barockes Kunstwollen als Widerspruch gegen die Ausgleichstendenzen der Renaissance bemerkt man schon bei dem jungen Michelagniolo; es wäre nicht schwer, die ersten Spuren davon bereits im Kentaurenkampfrelief nachzuweisen. In der Sixtinischen Decke und im Juliusgrabe ist diese Anlage dann zur ersten Reife gediehen. Aber gänzlich überwunden

erscheint die Renaissance doch erst auf der späten Stilstufe des Meisters, wie sie sich in der Medicikapelle, der laurenzianischen Bibliothek und dem jüngsten Gericht zu erkennen gibt. Was Michelagniolo dem Barock übermittelt hat, wird erst klar, wenn man den Standpunkt wählt, den diese Alterswerke einnehmen.

Michelagniolos Pathos wird die Grundstimmung des neuen Stiles. Getragen von einem Zeitempfinden, dessen Charakter auf das Ernste, Gemessene ging, dessen Würde zur Gravität neigte, berauscht sich der Barock an der Ausdrucksgewalt des alten Meisters. Der Widerstreit von Willen und Empfindung, dessen elementaren Ausbruch Michelagniolo in gestaltete Form zu zwingen wußte, wird das große künstlerische Thema des Barock. An die Stelle des Abgeklärten, in sich Beruhigten tritt ein Gewaltsames, Aufrührerisches. Der Reiz des geruhsam im Gleichgewicht Schwebenden ist verbraucht; er wird abgelöst von dem Gegenreiz des Unbefriedigten. Aus ihrem friedlichen Nebeneinander erheben sich die Kräfte zu neuem Streit und Wagnis.

Auch die Ausdrucksmittel dieser zwiespältigen Empfindung hat Michelagniolo dem Barock überliefert. Das neue Linien- und Massengefühl des Barock geht unmittelbar auf ihn zurück. Die Linie streift die unruhige, springende Beweglichkeit ab, sie legt sich auf möglichst lange Strecken fest, schießt steil in die Höhe oder lagert sich breit dahin. So ausgesprochen sie in ihrer Richtung wird, ebensosehr meidet sie die scharfen Brüche und Ecken. Die Tageszeiten in der Medicikapelle waren das beste Beispiel für die neue Linienführung mit ihren klaren Richtungskontrasten und ihrem langen Zuge, dessen ungebrochener Fluß überall zur sanften Rundung neigt. Um so energischer wird die Masse aus ihrer Trägheit aufgeschreckt. Sie quillt hervor, flutet zurück und regt sich beweglicher denn je in den knappen, unerbittlichen Grenzen des Umrisses.

Welchen Einblick in bisher ungeahnte Bewegungsmöglichkeiten verdankt der Barock Michelagniolo! Und auch hier übernahm der neue Stil das von Michelagniolo bis in die äußersten Konsequenzen verfolgte Kunstmittel, Bewegung fühlbar zu machen, den Muskelsinn in das Erlebnis des Kunstwerkes hineinzuzwingen. Der Kontrapost beherrscht das gesamte Körpervorstellen des Barock. In seiner Ausnützung geht der Barock weit über seinen Anreger hinaus. Mit ihm bedroht er die Ebene, die Fläche, die Michelagniolo immer noch gesetzmäßig gewahrt hatte, drängt über sie

hinaus und vollendet, was der Meister als entwicklungsbedürftiges Moment hinterlassen hatte: die entschlossene Trennung des Körperlichen vom bindenden Flächengrunde. Die Barockfigur dreht sich um ihre eigene Achse, sie strebt nach allen Richtungen aus der Fläche hinaus, sie erst ist wirklich freiplastisch. Und wie die Bewegung im Ganzen freier wird, so wird sie unter Michelagniolos Vorbild auch im Einzelnen gelöster. Von ihm lernt man die Gelenke brauchen, in denen wie in Scharnieren die Beweglichkeit des menschlichen Körpers hängt. Man begriff, welchen Reichtum an Bewegungsmöglichkeiten die Ausbeutung der Gelenke eröffnete, und fast möchte man sagen, von der Natur weg ergab man sich einem konstruierenden System dieser Möglichkeiten. Die Folge davon ist ein mächtiger Ausbau des Gestus, der mit seiner weit ausholenden Gebärde, der starken Differenzierung von Stand- und Spielbein eine seelische Erregtheit vortäuscht, die nicht immer durch den Sinn des Vorwurfs gerechtfertigt erscheint.

Ebenso hat der Barock von Michelagniolo die Freude am Nackten übernommen. Da aber die Gegenreformation der Kirche dieser Tendenz im Stoffkreis der Heiligendarstellungen mit wenigen Ausnahmen einen Riegel vorschob, so nahmen die Meister ihre Zuflucht zur Allegorie. Die männliche Idealgestalt, die dem männlichen Charakter der Kunst Michelagniolos mehr entsprach, erhält im Barock das Korrelat der weiblichen nackten Figur, die in verstandesmäßiger Symbolik bald eine Tugend, bald eine Kunstgattung personifizieren muß. Der abstrakt frostige Gedanke kleidet sich in entsprechende äußere Form; das Über-Individuelle, das aus der typisierenden Art des Meisters hervorgegangen war, schlägt dabei leicht in sein Gegenteil, in die Allgemeinheit des Unter-Individuellen um. Erst der entwickelte Barock, dem neue Kräfte aus dem naturalistischen Studium des Nackten zuströmen, zeigt sich empfänglich für den Reiz des körperlich Sinnlichen, dem er sich je nach der individuellen Anlage des einzelnen Meisters bis zum Bedenklichen überläßt.

Auch die durchgehende Farblosigkeit, die Michelagniolo sowohl für die Skulptur wie für die Architektur forderte, bleibt auf lange hinaus dem Barock zu eigen. Aber diese koloristische Enthaltsamkeit hebt er, von Michelagniolo geleitet und belehrt, durch malerische Anordnung auf. Vor diesen Figuren und Gruppen, deren sprechendste Ansichten und Teile hervorgehoben und in Licht gesetzt sind, während der übrige Organismus mit

dämmernd abgestuften Schattenlagen bis in formloses Dunkel zurücktritt, wird man sich des großen Beispiels, das Michelagniolo gab, immer wieder bewußt. Mit einer solchen malerischen Anordnung ist aber der Bewegtheit, die sich im Umriß durch Kontrapost und Geste ausdrückt, ein noch verstärktes Leben zugeführt. Der Raum beginnt mit seinen ahnungsvollen Melodien zu tönen und dem Gefühl öffnet sich das aufregend Unbegrenzte. Wie Michelagniolos Gebilde mit ihrem quellenden Leben hinausgreifen über die strengen Grenzen ihrer Umrisse, nicht mehr künstlich und absichtsvoll aus dem Zusammenhange ihrer Umgebung gesondert erscheinen, so treten auch die Barockgestalten, wie durch eigene starke Bewegung getrieben, aus der Unendlichkeit des Raumes hervor, eindringlich und sprechend in Licht und Schatten modelliert und doch geheimnisvoll noch zusammenhängend mit einer Ferne, die sie zu verschlucken droht, wie Finsternis eine brennende Kerze.

Es lag wohl in der Tendenz der Zeit, die auf das äußerlich Kolossale und Überwältigende gerichtet war, daß die Architektur im Barock die Führung übernahm. Die ungeheure Bewegung der Gegenreformation und die dynastische Befestigung der Fürstenfamilien boten mit Kirchen, Konventen und Palästen der Baukunst die zeitlich größten Aufgaben. Und da die letzte Phase der Entwicklung des Bildhauers Michelagniolo der Architektur zugute kam, überrascht es nicht, sein Beispiel am deutlichsten in der Baukunst des Barock nachwirken zu sehen. Die Architekten vornehmlich haben ihn denn auch als den großen Befreier ausgerufen und geehrt. Aber auch der Baumeister Michelagniolo verleugnet nicht den Bildhauer. Für Michelagniolo ist die Architektur stets, wie Cellini sagt, „die zweite Tochter der Skulptur" gewesen. Stimmung, Proportion und Rhythmus übertrug er von seiner Vorstellung der menschlichen Figur auf den Baukörper. Man sieht, wie die Architektur organisch seinem Bildhauerbewußtsein entwächst. Erst Gerüst, wie an der Sixtinischen Decke, wird sie beim Juliusgrab schon Gehäuse und weitet sich in der Medicikapelle zum „heiligen Hag", der seine Statuen aufnimmt. Schließlich drängt sie die Plastik beiseite, doch so, daß man immer noch deutlich spürt, wie hinter diesen bewegten Fassaden, dieser hochgetürmten Kuppel die kubische Empfindung des Bildhauers, die Ausdrucksgewalt eines Menschenbildners gearbeitet hat. Prüft man seine Einzelformen, diese gebrochenen Giebel, die Fensterumrahmungen mit den aufgerichteten oder herabhängen-

den „Ohren", dieſe ſehnig ſtraff geſpannten Säulen, die voreinander tretenden Pilaſter, ſo ſieht man, wie er die Bauformen gleich den menſchlichen Gliedern in den Gelenken gelockert, in den Muskeln geſtrafft, in der Bewegung verſtärkt, in der Maſſe geſchmeidig gemacht hat. Seine Architekturen ſcheinen entſtanden wie ſeine Skulpturen: mit dem Hammer aus der ungeheuren Materie herausgeſchlagen, in den Gliedern feſt verfugt, nicht loſe aneinander geſchoben, eine Einheit, die zerfallen müßte, löſte man auch nur einen Teil aus dem Ganzen. Die Sparſamkeit ornamentalen Schmuckes legt den Vergleich mit ſeinen nackten Statuen nahe.

Wie man, wenn vom Barock die Rede iſt, zuerſt an majeſtätiſche Kirchen und impoſante Paläſte denkt, ſo findet man auch unter den Architekten die ſelbſtändigſten Köpfe, die Michelagniolos Stil in den Barock übergeleitet haben. St. Peter wurde hier das große Vorbild, der Erzieher und Lehrer des kommenden Geſchlechtes. Michelagniolo hat das Beiſpiel gegeben, wie man im Großen komponiert, mit koloſſalen Proportionen die Maſſen beherrſcht, Licht- und Schattenmaſſen gegeneinander wirken läßt, die Silhouette durch bedeutende Profile ſteigert und die Räumlichkeiten ſo anordnet, daß ſie nicht mehr in gleich betonter Reihe einander folgen, ſondern ineinander greifend, erſt im Zuſammenhange das Bild des Ganzen erſcheinen laſſen. So kommt ein dramatiſches Leben in die Architektur, eine innere Bewegtheit, deren ſtarker Stimmungsreiz nichts mehr zu tun hat mit dem beruhigt freudigen Gefühl, das die Renaiſſance mit der Harmoniſierung aller Teile hervorrief. Das Umſtimmen der Empfindung vom feſtlich Feierlichen zum dumpf Erhabenen, wie es ſich in der Barockarchitektur ausprägt, kann natürlich nicht die Tat einer individuell gefärbten mächtigen Perſönlichkeit ſein; es iſt vielmehr das Ergebnis eines neuen Zeitgefühls. Aber Michelagniolo hat ihm zuerſt auch in der Architektur Ausdruck geliehen und anderen die Mittel dieſes Ausdrucks überliefert.

Seiner Richtung auf das Schwere und Maſſige, auf die Losgebundenheit von der Regel zugunſten einer maleriſchen Bewegtheit arbeitet eine andere entgegen, die vom Norden Italiens hereinwirkt. Ihr Führer iſt Palladio, deſſen Stolz und Meiſterſchaft es iſt, gerade in der Gebundenheit an die Regel die größte Freiheit zu erreichen. Schon dies zeigt, daß Michelagniolo nur eine der ſtärkſten Triebkräfte, nicht aber „der Vater"

des Barock gewesen ist. Ganz lokal beschränkt bleibt des Meisters Einfluß auf die Malerei des Barock. Auch hier ist es das nördliche Italien, das mit Correggio und Tizian die entscheidenden Mächte auf den Plan gestellt hat.

Michelagniolos Ruhm aber ist niemals ernsthaft angetastet worden, sein Name nie, wenn auch nur für die kürzeste Zeitspanne, in Vergessenheit geraten. Die Gesinnung freilich, mit der die folgenden Jahrhunderte seiner Kunst gegenübertraten, hat gewechselt. Schon das 17. Jahrhundert hat ihn nicht unbedingt gelten lassen wollen, und indem es seiner „Größe" d. h. seinem heroischen Stil die höchste Ehrfurcht erwies, Raffael „in den Erfindungen, in dem Ausdruck und in der Mannigfaltigkeit der Gedanken und Motive" über ihn gestellt.

Als im 18. Jahrhundert die Grundlagen unserer modernen Kunstkritik gelegt wurden, nahm man die Antike und Raffael zu Maßstäben, an denen Größe und Bedingtheit Michelagniolos festgelegt wurden. Winckelmann klagt, daß Michelagniolo „die Künstler von dem Altertume und von der Grazie" entfernt habe. „Denn da er nur das Außerordentliche und Schwere in der Kunst suchte, so setzte er diesem das Gefällige nach, weil es mehr in Empfindung als in Wissenschaft besteht, und um diese allenthalben zu zeigen, wurde er übertrieben". Wenn Goethe, wiewohl ihm auf Michelagniolo zuerst „nicht einmal mehr die Natur schmeckte, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann", später, als seine „Liebschaften" gereinigt und entschieden waren, vor Raffael sich „gleich geheilt und froh" empfand, so kann man schließen, daß Michelagniolo, ähnlich wie es ihm mit Beethoven ergangen ist, ihn bei allem Staunen über das, was ein Mensch vermag, im Grunde doch bedrückt und verwundet hat. Ganz ähnlich, aber naiver sprach die zarte Angelica Kauffmann ihre scheue Bewunderung aus, als ihr gemeldet wurde, daß ihr für die Uffizien gemaltes Selbstbildnis neben dem Michelagniolos aufgehängt worden sei: „ich wünschte in Werken, nicht nur in Effigie neben Ihm stehen zu dörfen, aber er ist zu förchterlich".

Die „Großheit", die auf zwei dem geistigen Rang nach so verschiedene Persönlichkeiten gleichermaßen erkältend wirkte, ist der Ausdruck der tiefsten Eigenart Michelagniolos: die Natur in ihrem Typischen, nicht in individueller Spiegelung zu erfassen und darzustellen. Das hat Rumohr er-

kannt, wenn er Raffael und Michelagniolo, „die größten Künſtler neuerer Zeiten", gegeneinander abwägend, urteilt: „der letzte vertritt hier die Erkenntnis allgemeiner Naturgeſetze, der erſte die Fülle und Lebendigkeit der Anſchauungen des Einzelnen". Dieſe Beſonnenheit der äſthetiſchen Wiſſenſchaft des 19. Jahrhunderts darf man bei den Künſtlern nicht ſuchen. Aus wahlverwandtem Gefühl für den großen Florentiner feiert Eugène Delacroix Michelagniolos Bedeutung für die moderne Kunſt. Er ſieht in ihm ihren „Vater", weil endgültig mit ihm aufhöre, „was ich unter Gotik verſtehen möchte, die naive Kunſt, wenn man ſo will, die ihrer ſelbſt noch nicht ſich bewußt war und die kaum durch einen Spalt die große Helligkeit wahrnimmt, in der die wachen Geiſter ſtrahlen". Und wirklich verfolgt man bis in die Gegenwart die unverwiſchten Spuren dieſes Geiſtes. Selbſt Jacob Burckhardt, der ſich im Grunde von Michelagniolo eher abgeſtoßen fühlte, weil er das Ideal der Kunſt in der harmoniſchen Schönheit der Renaiſſance erblickte, muß anerkennen, daß in dem „abſolut ſchrankenloſen Schaffen" Michelagniolos, in ſeiner „Subjektivität die Signatur der letzten drei Jahrhunderte" auftrete.

Von Burckhardt ſtammt auch das oft nachgeſprochene Wort, daß Michelagniolo „ein großartiges Schickſal für die Kunſt" geweſen ſei, eine Behauptung, die in dem, was ſie deutlich Abwehrendes enthält, ſo angreifbar iſt, wie die bedingungslos immer wiederholte ältere Redewendung vom „Vater des Barock".

Michelagniolo gehört zu den zeitlos Großen, die ein Ende und ein Anfang zugleich ſind, deren Gedanken und Ausdrucksmittel das unerſchöpfte Studium der Menſchheit bilden, die mannigfach und tief mit immer erneutem Antrieb auf das Geſchehen der Kunſt einwirken, ſelbſt aber über allem Werden und Wandel und ſeinem begrenzten Zeitausdruck hinweg in der Unnahbarkeit ihres Individuellen thronen, den Fauſtiſchen Müttern verwandt und gleicher Art: „hehr in Einſamkeit, um ſie kein Ort, noch weniger eine Zeit." . . .

Anhang

Verschollene, zweifelhafte und unechte Arbeiten

1. Die Dante-Zeichnungen. (Zu S. 7.)

Die angeblichen Danteillustrationen Michelagniolos, Randzeichnungen zur Commedia, die der Bildhauer Montauti († 1740) besaß und die bei einem Schiffbruch seiner Habe untergingen, werden zuerst von Bottari 1760, aber nur nach Hörensagen erwähnt. F. X. Kraus (Dante, 1897, S. 618) hält die von Condivi und Vasari stillschweigend übergangene Tatsache für bedenklich; Karl Borinski (Rätsel Michelangelos 1908, S. 2 f.) verweist sie in das Gebiet der Legende. Sonderbarerweise soll ein gleiches Schicksal noch einen zweiten Dantekodex mit Zeichnungen Michelagniolos betroffen haben, der auf der Reise von London nach Rußland im Meere unterging. (Steinmann, Sixt. II, 567). Diese Duplizität der Ereignisse macht sie nicht gerade wahrscheinlicher.

2. Verschollene und zweifelhafte Jugendarbeiten. (Zu S. 15.)

Nicht nachweisbar ist die von Condivi und Vasari bezeugte „Versuchung des heil. Antonius" nach einem Kupferstich von Martin Schongauer. Nach Vasari handelte es sich um eine getuschte Zeichnung, nicht, wie Condivi angibt, um ein Ölgemälde auf Holz. Die beiden Tafeln ehemals bei der Familie Bianconi in Bologna und bei Mr. Triqueti in Paris kommen nicht in Frage.

Unter den im Garten von S. Marco entstandenen Marmorarbeiten wird eine Satyrmaske nach der Antike erwähnt. Mit ihr kann wegen der raffinierten Technik die Faunsmaske im Museo nazionale zu Florenz nicht identisch sein. Allgemein wird sie als ein pasticcio des XVI. oder XVII. Jahrhunderts abgelehnt. Gleichwohl bleibt die Tatsache bestehen, daß der junge Michelagniolo einen Satyrkopf nach der Antike kopiert hat, und Carl Justi hat geistreiche Bemerkungen daran geknüpft. (Neue Beiträge S. 20.)

Das Marmorrelief „Apollo und Marsyas", dem berühmten Cameo des Lorenzo de' Medici frei nachgebildet, im Besitz der Erben seines Entdeckers des Barons Eduard von Liphart auf Ratshof bei Dorpat, hat Wilhelm Bode literarisch eingeführt. Seine Gründe, es für eine Arbeit Michelagniolos zu halten, haben viel Einleuchtendes, wenn sie auch nicht unwidersprochen geblieben sind. Das Original ist mir nicht bekannt.

Auf stärkeren Widerspruch ist Bode mit der Zuweisung einer Apollostatuette aus Marmor gestoßen, die aus den Magazinen der Villa Borghese nach Berlin in das Kaiser Friedrich-Museum gelangte. Übrigens ist weder Bode noch Adolf

Hildebrand, der die Statuette als ein Musterbeispiel seiner Theorie vom Problem der Form sehr bewundert, der Ansicht, daß sie ein eigentliches Jugendwerk sei. Bode setzt sie auch aus technischen Gründen in die Nähe des kolossalen David, Anfang 1500, Hildebrand hält sie ebenfalls „schon mittleren Datums (wenn auch noch vor der Sixtinischen Decke), wo sein Hauptproblem die Anordnung war".

3. Der verschollene Herkules. (Zu S. 19.)

Nach Condivi und Vasari maß die Figur 4 Braccien = ca. 2,36 m. Vasari fügt hinzu, sie habe viele Jahre bis zur Belagerung (1529/30) im Palazzo Strozzi gestanden. Durch Vermittlung von Giovambattista della Palla, einem Freunde Michelagniolos, kam sie, gewiß nicht ohne Billigung des Meisters, in den Besitz König Franz I. von Frankreich. Aus dem Innern des Schlosses zu Fontainebleau, wo sie zunächst stand, ließ sie Henri IV. in den Jardin de l'Estang überführen und „sur un piedestal" (Säule?) aufrichten. Père Dan, dem wir in den „Trésors des merveilles de Fontainebleau", 1642 diese Nachricht verdanken, schreibt, „que le feu Roy" — also Henri IV. († 1610), nicht Henri II. wie man gewöhnlich liest — die Statue im Schlosse gefunden und ihr den neuen Platz habe anweisen lassen. Bei einer Erweiterung der Hofanlage des Schlosses wurde der Jardin de l'Estang zerstört (1713); seither ist der Herkules verschwunden.

Mit Recht nennt C. Justi (Neue Beitr. S. 44) diesen Verlust „einen der empfindlichsten, die Michelangelo's Inventar betroffen haben". War dieser Herkules doch die erste überlebensgroße ideale Marmorstatue des jungen Meisters. Eine „dekorative Nachbildung" glaubte Adolph Bayersdorfer nach Mitteilung von J. P. Richter (Zeitschr. f. bild. Kst. 1877, XII, S. 131) im Giardino Boboli zu Florenz aufgefunden zu haben. Nicht die Gruppe mit dem kauernden Satyrknaben (Soldini, Tav. XLV), die für Wickhoff (Die Antike im Bildungsgange Michelangelo's. Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung Bd. III, 1882, S. 421) „keinen Zweifel über die Richtigkeit dieser schönen Entdeckung aufkommen" ließen, während Frey (Q. F. S. 105) sich gegen ihre unmichelagnioleske „zierliche, ja elegante" Haltung und Bewegung ereifert, sondern den jugendlichen, stehenden nackten Marmorherkules mit der Keule in der gesenkten Rechten und dem Hesperidenapfel in der angezogenen Linken, wie er im sog. Zirkus, zweite Nische linker Hand, zu sehen ist. Ihr gegenüber, sagt C. Justi, der von der Statue auch eine Abbildung beibringt, „war der Einfall gewiß erklärlich". Tatsächlich deuten manche Motive, besonders das energisch nach links seitwärts gewendete Haupt mit dem drohenden Blick bereits zu dem David hinüber. Da wir aber über das Motiv des verschollenen Herkules gar nichts wissen, — war er stehend oder ausruhend oder wie sonst gedacht? — ist der Beweis, daß in der Boboli-

ſtatue eine Kopie nach Michelagniolo vorliege, nicht zu führen; es bleibt bei einer anſprechenden Vermutung.

4. Der Crucifixus in Holz für Sto. Spirito in Florenz. (Zu S. 19.)

Das zuerſt von Thode (Frankf. Ztg. 1904, Nr. 121) für Michelagniolo beanſpruchte, heute wieder auf den Schranken des Chores befindliche Kruzifix iſt allgemein als eine Arbeit des Meiſters abgelehnt worden. Vgl. L. v. Bürkel, Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1904, S. 297–301. In den Krit. Unt. I, S. 18–32 kommt Thode nochmals ausführlich auf die Frage zurück, die er nach der chronologiſchen wie nach der ſtiliſtiſchen Seite ſorgfältig erörtert. Der ſchwächſte Punkt ſeiner Behauptung bleibt nach wie vor die künſtleriſche Seite. Hierauf hat ſchon der Bildhauer H. Wirſing in ſeiner unmittelbar der erſten Veröffentlichung Thodes folgenden Entgegnung (Frankf. Ztg., Nr. 182) hingewieſen, und Bürkel hat, unterſtützt von dem Bildhauer Römer, die künſtleriſchen Schwächen der Figur nochmals mit Schärfe und eindringendem Verſtändnis bloßgeſtellt. Ich ſtimme mit ihm überein, wenn er ſchreibt: „Ein Holzſchneider ohne Eigenart hat dieſe Arbeit geſchaffen, die in ihren guten Stellen ſich an künſtleriſche Vorbilder anſchließt, wie wir ſie von der Hand des Giambologna und des Tacca ein volles Jahrhundert nach Michelangelo's Crocifisso beſitzen".

5. Der Giovannino im Kaiſer Friedrich-Muſeum, Berlin. (Zu S. 23.)

Noch immer ſteht der Giovannino im Kapitel der zweifelhaften Jugendwerke Michelagniolos an der am meiſten umſtrittenen Stelle. Für ſeine Echtheit d. h. für ſeine Identität mit jener von Condivi und Vaſari literariſch überlieferten Figur eines Johannesknaben, die Michelagniolo für Lorenzo di Pierfrancesco († 1503) gearbeitet hat, ſind neuerdings noch Thode, Carl Juſti und Frey eingetreten. Anwälte wie Gegner des michelagnioleſken Urſprungs bewundern einmütig die Zierlichkeit der Haltung, den feinen Gliederbau, die kalligraphiſch elegante Silhouette, die raffinierte Erfindung des Bewegungsmotivs. Es fragt ſich nur, ob das gerade Eigenſchaften ſind, die für ein Werk Michelagniolos zeugen. Künſtleriſche und chronologiſche Bedenken ſprechen gleich ſtark gegen die Autorſchaft Michelagniolos. In der Reihe der geſicherten Jugendwerke iſt kein Platz für dieſe elegant geformte Genrefigur. Der biegſame ſchlanke Körper deutet ſo wenig zurück auf die gedrungenen Geſtalten des Kentaurenkampfes wie hinüber zu der ganz anders gearteten männlichen Anmut des toten Chriſtus auf der Pietà oder zu der blühenden Fülle des Bacchus. Man wende nicht ein, daß der Vergleich des mageren Giovannino mit dieſen beiden Werken durch den Gegenſtand, durch das Thema der bildhaueriſchen Aufgabe ſich verbiete. Entſcheidend ſind die künſtleriſchen Merkmale, die Erfaſſung der Körperſtruktur, die Darſtellung der Gelenke, die Behandlung des Nackten. Man vergleiche auch die Köpfe, den offenen

Mund Christi, der die Zähne sehen läßt, mit dem gleichfalls geöffneten des Giovannino, die Bildung der Hinterköpfe mit den Haaren, die auf zwei lehrreichen Abbildungen in den „Amtl. Berichten a. d. Kgl. Kunstsammlungen" (XXXIV, 1912, S. 75 u. 77) gegenüber gestellt sind, um die prinzipielle Verschiedenheit der Formgebung zu erkennen.

Chronologische Bedenken kommen hinzu. Allgemein setzen die Anwälte seiner Echtheit den Giovannino in die Zeit nach der Rückkehr Michelagniolos aus Bologna (Ende 1495 oder Anfang 1496) und seiner Ankunft in Rom (25. Juni 1496). In der kurzen Zeitspanne eines halben Jahres müßte der junge Meister dann zwei Figuren, den Giovannino und den schlafenden Cupido, der die eigentliche Veranlassung seiner Reise nach Rom war, geschaffen haben. Frey suchte diese Unvorstellbarkeit auszuschalten, indem er die Statue bald nach Vollendung der Madonna an der Treppe von Lorenzo di Pierfrancesco bestellen läßt. Demgegenüber hat schon Bode richtig geurteilt: „für die Zeit vor der Flucht nach Bologna erscheint sie schon zu entwickelt". Also auch auf diesem Wege ist der Giovannino nicht unterzubringen.

Wölfflin, der das Unmichelagnioleske der Figur am schärfsten erfaßt hat, verriet ein besonders fein ausgebildetes Stilgefühl, als er sie in das 16. Jahrh. verwies (Klass. Kst.[1], S. 49, Anm. 1). Der Name freilich, den er vorschlug — er glaubte in ihr die Hand des Napoletaners Girolamo Santacroce, 1502(?)—1537, zu erkennen — erwies sich durch den Vergleich mit den gesicherten Werken dieses Künstlers als ein Mißgriff (Bode, Flor. Bildh. der Ren. S. 313). Neuerdings hat Alois Grünwald, wie Wölfflin von der Erkenntnis geleitet, daß der Giovannino einer späteren Zeit angehören müsse, das Problem auf eine ganz neue Basis gestellt. (Über einige unechte Werke Michelangelo's. Münch. Jahrb. d. bild. Kst. 1910, 1. Bd.) Schon Bayersdorfer hatte auf eine in den Uffizien befindliche Antike aus dem Schülerkreise des Praxiteles: Bacchus, mit dem knienden Ampelos hingewiesen. Antik an dieser Gruppe sind nur Brust und Oberschenkel des Bacchus; die Ergänzung des Torso zu einer sinnvollen Gruppe ist die Arbeit eines selbständigen Renaissancekünstlers. Bayersdorfer und mit ihm Bode, Springer und Wickhoff glaubten in den ergänzten Teilen die gleiche Hand zu erkennen, die den Giovannino gebildet hatte. Also trat hier der junge Michelagniolo in der etwas seltsamen Rolle des pietätvollen Antikenrestaurators auf. Wölfflin (Jugendwerke, S. 76) erhob berechtigten Widerspruch und nahm auch die Bacchusergänzung für das volle 16. Jahrhundert in Anspruch. Ebenso wenig schien ihm die Identifizierung des Giovanninomeisters mit dem Bacchusrestaurator einleuchtend.

Nun hat Grünwald auf der Magliabecchianischen Bibliothek in den handschriftlichen Aufzeichnungen, die sich Giovanni Cinelli für seine neue Ausgabe von Bocchis „Bellezze di Firenze" gemacht hat, die Angabe gefunden, daß der

Giovannino.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Bacchustorso um 1590 von Giovanni Caccini, einem berühmten Antikenrestaurator, gest. 1612, ergänzt worden sei. Damit scheidet dies Werk endgültig für Michelagniolo aus, und es fragt sich nur, ob sein künstlerischer Charakter mit dem des Giovannino übereinstimmt. Dies ist nicht der Fall, wie Grünwald, Wölfflin hierin folgend, nachweist. Als Schöpfer des Giovannino gilt ihm Domenico Pieratti. „Er ist ein Meister, der äußerlich manches mit dem Ergänzer des Florentiner Bacchustorsos gemein hat, sich aber seinem Wesen nach durchaus von ihm unterscheidet . . . Caccini bevorzugt zurückhaltende Gestalten, die abgeschlossen für sich in einer stillen, schönen Welt leben, Pieratti Menschen, die sich zu bewegen wissen, die durch elegante Pose zu wirken verstehen". Das trifft wohl für den Giovannino zu, aber sehr viel weniger für die beiden gesicherten Werke Pierattis, die Grünwald in engste stilistische Verwandtschaft mit der Berliner Figur setzt: für den Knaben mit dem Hammer und für den mit dem Schlüssel und dem Herzen, die beide wenig gut erhalten, letzterer mit sehr starken Ergänzungen im Boboligarten an der Nordseite des Teiches mit der Insel stehen. Der Anblick der Originale hat mir nur bestätigt, was die Abbildungen erkennen ließen; diese beiden Arbeiten Pierattis scheinen mir nicht geeignet, als Kronzeugen für den Autor des Giovannino angerufen zu werden.

So bleiben denn als sichere Ergebnisse alter und neuer Forschung vorläufig nur bestehen: 1. die Identität des Restaurators der Bacchusgruppe in den Uffizien mit dem Meister des Giovannino in Berlin ist nicht aufrecht zu erhalten; 2. der Giovannino ist jedenfalls die Arbeit eines noch nicht festgestellten Meisters aus dem späten 16. Jahrhundert, dessen zierliche, gefällige, von Pose nicht freie Kunst „in ihrem Geschmack beinahe an das Rokoko gemahnt".

6. Der schlafende Cupido in Turin. (Zu S. 23.)

Den schlafenden Cupido, den Michelagniolo auf den Rat des Lorenzo di Pierfrancesco „antik zurichtete" und mit dem der Händler erst den Künstler um den Preis, dann den Käufer, den Kardinal von S. Giorgio, um eine echte Antike betrog, hat Konrad Lange in einem Marmorbild des Turiner Museums nachzuweisen versucht (s. K. Lange, Der schlafende Amor des Michelangelo, Leipzig 1898). Mit der Mehrheit der Fachgenossen stimme ich überein, wenn ich in der Turiner Statue kein Werk Michelagniolos, sondern eine mäßig gute, dem 16. Jahrhundert angehörende Kopie nach einer vielfach vorkommenden Antike erkenne. Daß der schlafende Amor eins der gewöhnlichsten Motive der antiken Plastik ist, gibt Lange zu (S. 14). Er weist zugleich in einer aus Catajo nach Wien, in die Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand gelangten Antike das für den Turiner Cupido vorbildliche Exemplar nach. Aber es geht nicht an, selbst 1495 sich den Anschluß Michelagniolos an die Antike so eng vorzustellen, daß es auf eine kopistenhafte Entlehnung hinauskommt. Der Kentaurenkampf einerseits

und der Bacchus andererseits erheben Einspruch dagegen. Die Ausführung der Turiner Statue ist gröblich, die Komposition, wie Lange S. 22 sehr richtig bemerkt, „nicht besser und nicht schlechter als die aller übrigen Figuren dieser Art". Und Bayersdorfer (Leben u. Schriften 1902, S. 112) fügt sehr fein hinzu: „es läßt sich kaum denken, daß sich der Genius hinter der Gewöhnlichkeit versteckt, oder daß er es auch nur könnte, wenn er wollte". Der vortreffliche Vergleich, den Lange mit dem Kinde der Madonna Brügge anstellt, wo alles reich, schwellend, von innen heraus bewegt erscheint, fällt sehr zu ungunsten des Turiner Marmorbildes aus. Man kann nur Carl Justi beistimmen, wenn er schreibt (Neue Beitr. S. 69): „man würde aufatmen, wenn beides, Statue und Anekdote, aus seiner Biographie gestrichen werden könnten".

7. Der Cupido des South-Kensington-Museums in London. (Zu S. 25.)

Condivi und ihm folgend Vasari berichten von einem Cupido, den Jacopo Galli zusammen mit dem Bacchus bei Michelagniolo bestellt hat. Condivi fügt hinzu, daß beide Werke „bis auf den heutigen Tag" (also bis zur Veröffentlichung seiner Biographie 1553) im Hause der Herren Giuliano und Paolo Galli zu Rom gestanden hätten. Dort sah und beschrieb den Bacchus Ulisse Aldrovandi, der als junger Bologneser Student 1549, der Ketzerei verdächtig, aus Padua nach Rom kam, um seinen Prozeß vor dem Inquisitionstribunal zu führen. Seine Beschreibung ist sehr sorgfältig, stimmt genau mit der vorhandenen Statue überein und zeigt das Werk in derselben Umgebung, wie es Heemskerck im Skizzenbuch des Berliner Kupferstichkabinetts mit der Feder gezeichnet hat. Den Cupido erwähnt Aldrovandi nicht, vielmehr notiert er „in einem höher gelegenen Zimmer neben dem Saal einen Apollo in ganzer Figur, nackt, mit einem Köcher und Pfeilen zur Seite und einem Gefäße zu den Füßen". Paßt schon diese Beschreibung des sonst stets zuverlässigen Aldrovandi nur ungefähr auf die Londoner Figur, bei der der Köcher unten am Boden liegt und das Gefäß überhaupt nicht vorhanden ist, so kann man trotz aller Versuche, die namentlich Wickhoff gemacht hat, eine Verwechslung von Cupido mit Apollo in der Renaissance begreiflich zu finden, doch dem archäologisch geschulten Aldrovandi eine solche Verkennung nicht zumuten und den Cupido in London, das Bild eines etwa fünfzehnjährigen Jünglings, für einen Apollo ausgeben. Die literarische Beglaubigung der Londoner Statue steht, wie man zugeben muß, auf unsicheren Füßen.

Die Statue, 1,05 m hoch, ist nicht sonderlich gut erhalten. Der Marmor ist an vielen Stellen korrodiert und zeigt willkürliche Verletzungen, namentlich am Bauche, die teils vom Wetter, teils von Pistolenkugeln herrühren. Der Kopf ist ungeschickt angesetzt, nachdem er abgebrochen war, die rechte Hand desgleichen. Der erhobene linke Arm ist eine Ergänzung des Bildhauers Santarelli, der

Kupido.
London, South-Kensington-Museum.

äußerst knappe alte Sockel ruht auf einem zweiten, roh gearbeiteten, der nur lose mit dem ersten verbunden ist. Fast drei Jahrhunderte war die Statue verschollen; sie soll aus dem Garten der Riccardi-Stiozzi in Florenz stammen, wurde 1854 von Sgr. Gigli erworben und kam 1860 „mit anderen Schätzen der ehemaligen Sammlung Gigli aus dem Schiffbruch des Museums Campana" nach London. (Michaelis, Zeitschr. f. bild. Kst. XIII, 1878, S. 158ff.) Für Michelagniolos Autorschaft verbürgten sich zunächst zwei Bildhauer, Santarelli, der Restaurator der Figur, und Giovanni Dupré. Dieser Zuschreibung ist bis jetzt allgemein zugestimmt worden, nur Charles Holroyd (Mich. Ang. Buonarroti, London 1903, S. 107) hält den Cupido für „the work of a poor imitator".

Das höchst komplizierte Bewegungsmotiv hat der Cupido mit dem Giovannino gemeinsam. Der Knabe kniet auf abschüssigem, felsigem Boden. Die Last des Körpers wird vornehmlich von dem rechten Bein gestützt, das linke ist scharf an den Leib gezogen und nur mit der Fußspitze aufgesetzt. Der rechte Arm greift vornüber und hält sich an einem undeutlichen Gegenstand, der linke ist hoch erhoben und zurückgenommen. Diese Aktion bringt eine starke Drehung in den Hüften hervor. Der Kopf, scharf nach rechts gewendet, scheint herabzuspähen. So lebt die Figur in Gegensätzen, wie sie zum mindesten in den Jugendarbeiten Michelagniolos keine Analogie finden. Eine wirklich befriedigende Ansicht bietet sie streng genommen von keiner Seite, und damit ist der Cupido, wie Löwy (Stein und Erz in der statuarischen Plastik, Kunstgesch. Anz. 1913, S. 27) sehr treffend bemerkt hat, „in seinem Aufbau unter den Werken Michelangelos, nicht bloß in der Jugendzeit, völlig vereinzelt".

Für das Motiv weist Wickhoff auf den bekannten Phryger im Vatikan hin; ich möchte eher die kauernde Venus zum Vergleich vorschlagen, die, obschon das vatikanische Exemplar erst gegen 1760 aufgefunden wurde, doch als Kompositionstypus schon zu Michelagniolos Zeiten wohlbekannt war (s. Müntz, Les collections d'antiques formées par les Médicis, Paris 1895, S. 47). Eine auffallende Künstlichkeit der Erfindung ist allseits bemerkt worden. Burckhardt (Briefe an einen Architekten, München 1913, S. 97) fand, daß der Cupido, den er übrigens für echt und früh hält, „eben doch auf der Motivjagd entstanden oder eingefangen worden sei". Diese Beobachtung nimmt nicht gerade für die Autorschaft Michelagniolos ein. Der Cupido ist ganz auf die äußerlich schöne Form hin komponiert. Die Figur ist so gedreht und gewendet, bis sie Fülle der Ansichten, Reize der Überschneidungen und Schönheit des Umrisses ergab. Ihr geistiges Gebahren ist mehr zerstreut als gesammelt: der Blick geht in eine andere Richtung als die Aktion des Körpers und der Gliedmaßen. Das ist nicht Michelagniolos Art. Bei ihm erscheint stets höchste Konzentration des Geistigen. Er erfaßt ein Motiv in seinem innersten Kern und formt es durch mit stetem Hinblick auf das, was absolut notwendig erscheint, seine Absicht deutlich zu machen.

Dies betont er, ſtellt er von allen Seiten klar ohne Rückſicht auf das Gefällige.

Bei der Deutung des Motivs ſtößt man auf Unklarheiten. Jedenfalls muß die Figur hochgeſtellt geweſen ſein, Grimm hat an ein Hinabſchießen in die Tiefe gedacht. Auch Frey iſt der Anſicht, daß der Cupido von oben hinunterſchieße und mit der aufgeſtemmten Rechten das Scheitelſtück des Bogens feſt gegen den Boden drücke, während die Linke die Sehne anzieht. Ganz abgeſehen davon, daß damit die natürliche Aktion der Arme vertauſcht wäre (man ſtemmt den Bogen mit der Linken auf und zieht mit der Rechten die Sehne an), fragt Thode mit Recht: „was müßte das für ein großer Bogen ſein, deſſen Sehne auf dieſe Entfernung angezogen wird?" Ich glaube vielmehr, der Cupido ſtützt ſich, herabſpähend, mit der Rechten gegen den felſigen Boden und ſeine Linke, die ja ergänzt iſt, könnte den Pfeil gezückt halten, ähnlich wie Raffael den Amor in der Farneſina dargeſtellt hat, wenn ihm Venus unter dem Volk ſein Opfer zeigt. (Vgl. auch Juſti, Neue Beiträge, S. 80.) Freilich bleibt auch dann die für Michelagniolo übrigens nicht unnatürliche Geſte eines ausgeſprochenen Linkshändigen beſtehen.* Auf alle Fälle iſt die Figur durchaus genrehaft empfunden, der Sinn ihrer Bewegung und ihres Tuns wird durch das Gewandſtück am Boden und den Köcher nicht klarer gemacht, wie auch Wölfflin (Jugendwerke S. 30) treffend bemerkt. Vier Bohrlöcher an der Oberfläche des Köchers, nach Wickhoff wahrſcheinlich für die Aufnahme von bronzenen, jetzt herausgefallenen Pfeilen beſtimmt, würden auf Metallzutaten deuten, die Michelagniolo niemals neben dem Marmor verwendet hat; ſie wären auch für den Umriß wenig glücklich.

Das äußerlich elegante, die Abſicht des Künſtlers keineswegs klarſtellende Motiv drückt ſich in einer weichen, für Michelagniolo ſeltſam unbeſtimmten und unſcharfen Formgebung aus. Man bemerkt das namentlich am Thorax und wird Holroyd zuſtimmen müſſen, wenn er ſchreibt: „the division between the pectoral muscles is weak and their attachements to the breastbone are round, regular and without distinction, very different from either the naturalism of the Bacchus, the delicate truth of the Pietà, or the dignified abstraction of the David". Die Rundlichkeit der Glieder zeigt nicht die Schärfe der Struktur, die Michelagniolo eigen iſt, die glatt geſpannte Haut verrät nichts von dem intenſiven Leben, das der Meiſter gerade auf der Epidermis widerzuſpiegeln verſteht. Der Kopf mit den fleiſchigen Lippen, der unſcharfen Naſe, der verſchwommenen Bildung der Augen tritt in auffälligen Gegenſatz zu der ſcharfen Beſtimmtheit, mit der Michelagniolo ſonſt gerade dieſe Teile bildet. (Wölfflin a. a. O. S. 31f.) Die Haare, kraus und lockig, liegen ungegliedert als feſte Maſſe, ganz

* Daß Michelagniolo ein Linkshänder war, wie ſo viele künſtleriſch begabte Menſchen, berichtet Raffaello da Montelupo in ſeiner Selbſtbiographie (Vaſ. IV, 552); doch bediente ſich M. der Linken nur bei den „cose di forza".

gegen den Geschmack der Jugendwerke, auf dem Scheitel. Das Band, das sich hindurchschlingt, erinnert viel mehr an den antiken Kopfschmuck – „und durch den blonden Schmuck der Haare schlingt zierlich sich ein gold'nes Band" – als z. B. an die Binden die mehrfach übereinandergelegt und ein wenig nachlässig, auch wohl von der Anstrengung der Arbeit verschoben, um Stirn und Schläfen der nackten Jünglinge an der Sixtinischen Decke gewunden sind. Ganz ungewöhnlich ist auch die schwächliche felsige Plinthe; man vergleiche sie nur mit dem Felsblock des Bacchus und seiner naturalistischen Bildung. Und völlig unmichelagniolesk erscheint das konfuse Gewandstück, auf dem der Knabe hockt und das teilweise den Körper deckt.

Alle diese formalen Eigentümlichkeiten, die Wölfflin zuerst und mit Feinheit beobachtet hat, schließen den Cupido aus dem Kreis der gesicherten Jugendwerke aus. Was hat er, von einer ganz äußerlichen Ähnlichkeit abgesehen, mit dem in die Knie Gesunkenen rechts unten auf dem Kentaurenkampf gemeinsam, in dem Frey „den ersten Ansatz zu diesem Bogenspanner" erblickt? Wie abgeschwächt erscheint im Cupido dagegen das Lebensgefühl! Und wenn Frey die Linie weiterführt über den Engel in Bologna, der eben auch nur, aber ganz anders, in fast reiner Profilstellung kniet, und zu dem Petersburger Knaben, der entschieden in die Zeit der Medicigrabmale fällt, so finde ich keinen Punkt, auf dem der Cupido anzusetzen wäre.

Und doch müßte die Figur, wäre sie identisch mit dem von Condivi überlieferten Cupido für Jacopo Galli, bis spätestens 1505 entstanden sein, denn in diesem Jahre ist, wie Frey ermittelt hat (Mich. S. 330), der Besteller gestorben.* Wölfflin möchte ihr einen Platz im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts anweisen. Er erkennt in dem nackten Jüngling rechts über dem Propheten Hesekiel „mit aller Bestimmtheit" den Vorläufer des Cupido. Aber der Vergleich mit diesem derben und kräftigen Ignudo fällt sehr zu ungunsten der Londoner Statue aus. Wie ist er schwer und gewichtig gegen den eleganten feingliedrigen Knaben im South-Kensington-Museum, der so sichtlich sich selbst zur Schau stellt, sich beobachtet und angestaunt weiß, während die Girlandenträger

* A. Springer (Raff. u. Mich. I, 307) möchte auf den Londoner Cupido die Stelle aus einem Briefe Michelagniolos an seinen Vater, Rom, 19. August 1497, beziehen: „Ich habe von Piero de' Medici den Auftrag zu einer Statue übernommen und den Marmor dazu gekauft; dann habe ich sie aber nicht angefangen, weil er mir seine Zusage nicht gehalten hat; infolgedessen stehe ich auf eigenen Füßen und arbeite an einer Figur zu meinem Vergnügen. Und ich habe ein Stück Marmor für 5 Dukaten gekauft, und es war nicht gut, und ich hatte das Geld weggeworfen. Darauf habe ich ein anderes Stück gekauft, wieder zu 5 Dukaten, und an diesem arbeite ich zu meinem Vergnügen, so daß Ihr schon glauben dürft, daß auch ich Ausgaben und Mühen habe". (Übs. Frey, Briefe S. 14.) Daß mit dieser „Arbeit zu meinem Vergnügen" der Londoner Cupido gemeint sein sollte, ist eine Vermutung, die vollständig in der Luft schwebt.

an der Decke ganz ihrer Beschäftigung hingegeben sind! Wie soll man sich den Michelagniolo des Juliusgrabes, den gereiften Meister, bei dieser Gelegenheitsarbeit vorstellen, die vielleicht den Garten eines Mäzens im Stile des Agostino Chigi geschmückt hat und die von derselben Kulturluft umweht ist, wie der Märchenzyklus Raffaels in der Gartenhalle der Farnesina? Formale und chronologische Bedenken verbieten, in dem Londoner Cupido jenes Jugendwerk unseres Meisters anzuerkennen, schließen ihn überhaupt aus der Reihe der Werke Michelagniolos aus.

8. Die Statuen am Piccolominialtar im Dom zu Siena. (Zu S. 36.)

Von den kontraktlich im Juni 1501 ausbedungenen fünfzehn Statuen soll Michelagniolo nur fünf gearbeitet haben. „Unter allen Arbeiten des Künstlers gehören diese fünf Statuetten zu denen, die Michelagniolos Eigenart am wenigsten scharf ausdrücken". (Bode im Cicerone, S. 537.) Sie stellen den hl. Franz, den Apostel Jacobus, Petrus, und die Heiligen Gregor und Pius dar. Der hl. Franz ist als eine Arbeit Torrigianis anerkannt; als solche erwähnt sie bereits der Kontrakt. Michelagniolo solle sie nur „per suo honore et cortesia et humanita" in Kopf und Gewandung zu Ende bringen. Ganz außerhalb der Linie Michelagniolo steht der weichlich behandelte, im Ausdruck seines Lockenkopfes fast süßliche Jacobus. Der hl. Pius steckt völlig im konventionellen Stil des beginnenden 16. Jahrhunderts. Am meisten von Michelagniolo haben der Bischof Gregor und namentlich der stark in sich bewegte Petrus mitbekommen. Doch kann ich weder in dem einen, noch in dem anderen die eigene Hand des Meisters erkennen. In der gekrampften Bewegung und in den Gewändern wirkt die Petrusstatuette fast wie eine Karikatur; der Gregor erscheint bei besserer, freilich auch viel weniger individueller Behandlung doch allzu temperamentlos.

Es ist anzunehmen, daß Michelagniolo den ihn wenig lockenden Auftrag — schon das kleine Format von zwei Braccien = ca. 1,20 m war nicht nach seinem Geschmack — größtenteils untergeordneten Kräften überlassen habe. Nachdem der Kardinal, inzwischen Papst Pius III., am 18. Oktober 1503 gestorben war, erneuerten die Erben den Vertrag unter dem 15. September 1504. Vier Statuen hat Michelagniolo abgeliefert „illius qualitatis et bonitatis, cuius tenebatur facere dictus Michelangelus". Die fehlenden 11 soll er in den nächsten zwei Jahren anfertigen und auf die nächsten drei Figuren soll die Anzahlung von 100 Dukaten verrechnet werden. Dazu ist es nicht gekommen, Michelagniolo hat die Arbeit liegen lassen. Am 5. Dezember 1537 überträgt Antonio Maria Piccolomini als Erbe dem Paolo de' Panciatichi aus Pistoja seine Rechte auf jene 100 Dukaten. Erst gegen Ende seines Lebens 1561 scheint Michelagniolo unter Vermittlung des Erzbischofes von Siena, Francesco Bandini Piccolomini,

die Angelegenheit geregelt zu haben. (Frey, Briefe an Michelagniolo, S. 344f.; Milaneſi, Lettere, S. 362 u. 363.)

9. Der Bronze-David. (Zu S. 41.)

Nachdem die Figur Ende 1508 über Livorno nach Frankreich geſandt wurde, läßt ſich ihre Spur noch zwei Jahrhunderte hindurch verfolgen. Sie kam zunächſt auf Robertets Schloß Bury bei Blois, wo ſie im Hofe auf einer Säule aufgeſtellt wurde, da ſie ohne Poſtament abgeliefert worden war. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde ſie nach dem Schloß Villeroy bei Mennecy überführt. Seither iſt ſie verſchollen.

Eine Vorſtellung von ihr gewährt lediglich die Federzeichnung im Louvre. Obgleich der Marſchall eine Figur wünſchte, „wie jene, die in dem Hofe Eurer Herrlichkeit ſteht" (womit nur der Bronze-David Donatellos gemeint ſein kann, der dort auf einer Säule aus buntem Marmor ſtand), zeigt die Louvre-Skizze, wie wenig Michelagniolo geneigt war, mehr oder minder freie Kopiſtenarbeit zu ſchaffen. Mit dem faſt träumeriſchen Knaben Donatellos hat dieſer in herausfordernder Stellung ſtark zurückgelehnte Sieger Michelagniolos nichts gemein. Das Motiv der Arm- und Beinſtellung erinnert vielmehr an den David Donatellos der Caſa Martelli, beſonders an das im Kaiſer Friedrich-Muſeum befindliche Bronzemodell. Mit ſeinem Temperament, ſeinem kühnen Aufbau, dem hoch entwickelten Kontrapoſt geht der Entwurf jedoch weit über Donatello und ebenſo über den koloſſalen Marmor-David Michelagniolos ſelbſt hinaus.

Mit dieſem Bronze-David werden zwei Wachsmodelle (in der Caſa Buonarroti und im South-Kenſington-Muſeum) in nahe Beziehung gebracht. Meiner Anſicht nach zu Unrecht, wie der Vergleich mit der Louvreſkizze lehrt. Das Modell im South-Kenſington-Muſeum iſt überdies ſicher nicht von Michelagniolo, das in der Caſa Buonarroti erregt zum mindeſten Zweifel, ob es für einen David gehalten werden kann. Zur Rekonſtruktion des Originales ſcheidet auch die von L. Courajod (Gaz. archéol. X, 1885, S. 77ff.) herangezogene Bronzeſtatuette, ehemals im Beſitz von K. v. Pulszki, jetzt im Louvre (h. 0,22 m), aus. Motiv und Haltung der Statuette zeigen deutlich ein Zurückgehen auf quattrocentiſtiſche Vorbilder. Die Stellung mit der ſtark eingeſtützten Linken und der Beinſpreizung, auch die Lage des Goliathkopfes zu Füßen des David entſprechen faſt genau der Bronze des Verrocchio, die damals ebenfalls im Palaſt der Signoria, auf dem Treppenabſatz vor der sala dell' orologio ſtand. Die Louvre-Statuette aber iſt in der Beweglichkeit namentlich der Hüften weit über Verrocchio hinausgewachſen. Das Nackte erinnert an die Art Pollaiuolos und Bertoldos.

Eine zweite, von A. Pit im Amſterdamer Muſeum aufgefundene Bronzeſtatuette (h. 0,19) zeigt viel deutlicher in der allgemeinen Formauffaſſung den Kunſtcharakter Michelagniolos, worüber der Vergleich mit dem rechts ſtehenden

nackten Jüngling auf der Madonna Doni am beſten aufklärt. Allein in der tänzelnden Haltung, in der Stellung der Arme und der Wendung des Kopfes, der wie beim Marmor-David gehoben iſt, weicht doch auch dieſe Statuette allzu ſehr von der Louvreſkizze ab. Freilich beweiſt die Flüchtigkeit dieſer, daß in ihr nur ein erſter Gedanke, blitzartig ſchnell auftauchend, keine ſorgfältig erwogene und durchdachte endgültige Kompoſition vorliegt.

10. Madonnengemälde der frühen Zeit.

1. Madonna, ſitzend in ganzer Figur mit dem Kinde und dem Johannesknaben. Holz, rund, Dm. 0,66. Wien, Akademie der bildenden Künſte, Nr. 1134. („Florentiniſche Schule".)

Es iſt ſchwer begreiflich, wie vor dieſer kompoſitionell dürftigen, in den Formen kümmerlichen und befangenen Tafel, die erſichtlich Florentiner Schulgut aus dem Ende des 15. Jahrhunderts iſt, der Name des Meiſters überhaupt zur Erörterung geſtellt werden konnte.

2. Maria in Halbfigur mit dem Kinde. Mailand, Sammlung Crespi.

Sie iſt die Umbildung im Gegenſinne einer Kompoſition Donatellos (vgl. das Flachrelief im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin Nr. 52) und kommt für Michelagniolo nicht in Betracht.

3. Madonna Mancheſter (Labouchère). Holz, h. 1,00, br. 0,82. London, National Gallery Nr. 809.

Maria mit dem Chriſtkind und dem kleinen Johannes, rechts und links je ein Paar ſingende Engel, das linke Paar nur angelegt. Das Gemälde, das bald nach einem ſeiner früheren Beſitzer Mr. Labouchère, bald nach der Ausſtellung in Mancheſter 1857, wo es Aufſehen erregte, genannt wird, enthält viele michelagnioleske Züge. Die Hauptgruppe der Maria mit dem Kinde, das, in eine Falte des Mantels tretend, nach dem Buch in der Rechten der Madonna greift, iſt ganz plaſtiſch empfunden und erinnert an die Madonna Brügge; eben daher, wie Wölfflin (Jugendwerke, S. 80) ſchon bemerkt hat, iſt der Giovannino. Der eine der ſingenden Engel rechts, in Vorderanſicht, ſieht aus wie das inzwiſchen ſtattlich herangewachſene Chriſtkind der Madonna Doni. Der Steinblock, auf dem die Madonna ſitzt, verrät ebenfalls ausgeſprochen bildhaueriſches Gefühl: auch hier denkt man an die Madonna Brügge. Aber grade dieſe Art, Motive aus verſchiedenen Originalwerken zu verwenden und zuſammenzuſtellen, ſpricht für einen Nachahmer des Meiſters, der ſich ſowohl in der Typik der Köpfe wie in der kleinlich unruhigen Gewandbehandlung von Michelagniolo ſelbſt deutlich unterſcheidet. Ebenſo verbieten die ſchwachen Gelenke und die Proportionen, vor dieſem Werke, das in die Jahre 1501–1504 zu ſetzen wäre, an Michelagniolo ſelbſt zu denken. In der ernſt verhaltenen Stimmung macht ſich die Nähe des jugendlichen Meiſters noch am entſchiedenſten fühlbar.

11. Die Grablegung in London.

Das Gemälde (Holz, h. 1,66, br. 1,40, National Gallery Nr. 790) stammt aus der Sammlung des Kardinal Fesch, ist unvollendet und durch Übermalung entstellt. Peter von Cornelius urteilte, daß es „ein wahres Original Michelagniolos" sei. Von allen dem Meister zugeschriebenen Gemälden zeigt es am deutlichsten seinen großen Stil; gleichwohl kann es nicht von ihm selbst herrühren.

Die Komposition ist nur in der Mittelgruppe fest geschlossen und des Meisters würdig; die Frauengestalten vorn, von denen die rechts nur im Umriß sichtbar ist, die herzutretende Maria Cleophas und der sich herüberbeugende Joseph von Arimathia sind locker herangeschoben oder eingefügt. Die Verwandtschaft des Hauptmotives mit einem Gemälde Rogiers van der Weyden, das vermutlich identisch ist mit dem Altarbild auf Villa Careggi, also aus Mediceischem Besitz stammte und Michelagniolo bekannt sein konnte, erstreckt sich bei genauer Prüfung doch nur auf den in voller Frontansicht schwebend gehaltenen Leichnam Christi. Zeichnungen und die Gruppen in Florenz und Palestrina lehren, daß dies Motiv erst den alten Michelagniolo beschäftigt hat. Das würde im Verein mit der Landschaft, deren Charakter an die Fresken der Paolina erinnert, auf einen späten Nachahmer hinweisen.

Die Ähnlichkeit des Kopfes von Joseph von Arimathia mit dem hl. Joseph auf der frühen Madonna Doni fällt dabei ebensowenig ins Gewicht wie der Kopf der Trägerin rechts (Maria Magdalena?), die an eine Figur in den Lünetten der Sixtinischen Decke (Jacob und Joseph) denken läßt. Auch der Gewandstil zeigt Verwandtschaft mit dem des späten Michelagniolo.

Ob ein Karton des Meisters selbst zugrunde gelegen hat, scheint zweifelhaft. Zu viel Unklarheiten sind stehen geblieben. Wo soll man sich den rechten Arm Christi, wo das rechte Bein der Trägerin denken? Doch deuten auch diese Mängel darauf hin, daß der unbekannte Maler dieser Grablegung ein Zeitgenosse des alten, nicht des jungen Michelagniolo gewesen ist. Die früher von mir mit allem Vorbehalt geäußerte Annahme, dem Werke läge jener im Inventar des Nachlasses (Gotti II, 151) erwähnte „cartone grande dove è designata una Pietà con nove figure non finite" zugrunde und die malerische Ausführung könnte vielleicht von Ascanio Condivi herrühren, kann ich nicht aufrecht erhalten. Heath Wilson, Symonds und Knapp haben das Werk Jacopo Pontormo (1493–1568) zugeschrieben. Offenkundig ist auf alle Fälle der Zusammenhang dieses Gemäldes mit dem Altersstil Michelagniolos.

12. Der sterbende Adonis, Florenz, Museo nazionale.

Die Marmorstatue, die schon in früheren Jahrhunderten immer wieder Bedenken erregt hatte, ob sie eine Originalarbeit Michelagniolos sei, ist von der

jüngsten Forschung, wie mir scheint unangreifbar, als „eine bewußte Nachahmung Michelagnioleskten Stiles" von der Hand des Vincenzio de' Rossi (1525—1587) festgestellt worden (s. Alois Grünwald, Über einige unechte Werke Michelangelos, Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst 1910, 1. Bd.). Damit erledigen sich auch die auffälligen Meinungsverschiedenheiten über die Datierung des Werkes, das bald in die Jugendjahre des Meisters, zwischen den Giovannino und den Bacchus, bald und mit besserem Recht in die Nähe der Mediceischen Grabmalfiguren gesetzt wurde. Über die stilistischen Eigentümlichkeiten dieser manierierten Figur hat abermals Wölfflin (Jugendwerke, S 847) Treffendes gesagt.

Stammtafeln der Familien Buonarroti, della Rovere und Medici.

Die Stammbäume erscheinen in gekürzter Form und sollen nur die verwandtschaftlichen Beziehungen klarstellen, die zum Verständnis der Lebensverhältnisse Michelagniolos notwendig sind.

I. Stammbaum der Buonarroti Simone.

Stammvater der Linie ist ein Bernardo, der vor 1228 stirbt. Die direkte Linie setzt ein mit

Simone
† 1314

Buonarrota
† 1348

Simone
† 1373

Buonarrota
1355—1406

Leonardo di Buonarrota Simone
1399—1458

1. Frau: Piera Portinari

2. Frau: Alessandra Brunacci
Großmutter M.s
† 1494

Francesco, Onkel M.s
1434—1508
verh. mit a) Alessandra degli Agli † 1473
b) Cassandra Bartoli † 1530

Lodovico, Vater M.s
1444—1534
verh. mit a) Francesca del Sera, Mutter M.s
1455/56—1481
b) Lucrezia Ubaldini, Stiefmutter M.s
1440 (?)—1497

Leonardo
1473—1510
Dominikanermönch

Michelagniolo
1475—1564

Buonarroto
1477—1528
verh. mit a) Cassandra Puccini
b) Bartolommea della Casa

Giovan Simone
1479—1548

Sigismondo
1481—1555

Simone
† 9 jährig

Leonardo, der Neffe M.s
1519—1599
verh. 1553 mit Cassandra Ridolfi

Francesca
verh. 1538 mit Michele Guicciardini

Buonarroto
1554—1628
Mit seinem letzten Nachkommen Cosimo († 1858)
erlischt die Familie

Michelangelo, der Großneffe M.s
1568—1647

2. Stammbaum der della Rovere di Savona.

Lodovico Leonardo della Rovere di Savona

1. Francesco
1414—1484
P. Sixtus IV.

2. Luchina
heir. Giovanni
Basso

3. Bianca
heir. Paolo Riario

4. Raffaello della Rovere
† 1520

Girolamo Basso
1477 Kardinal von
S. Crisogono

Maria
heir. Anto Grosso

Leonardo Grosso della Rovere
Kard. von Agen
Testamentsvollstrecker Julius II.
† 1520

Pietro Riario
Kard. von S. Sisto † 1474
Erzbischof von Florenz

Violante
heir. Anto Sansoni

Raffaello Riario
Kard. von San Giorgio

Girolamo Riario
Signore di Imola
ermordet 1488

4. Raffaello della Rovere

Giuliano
1443—1513
P. Julius II.

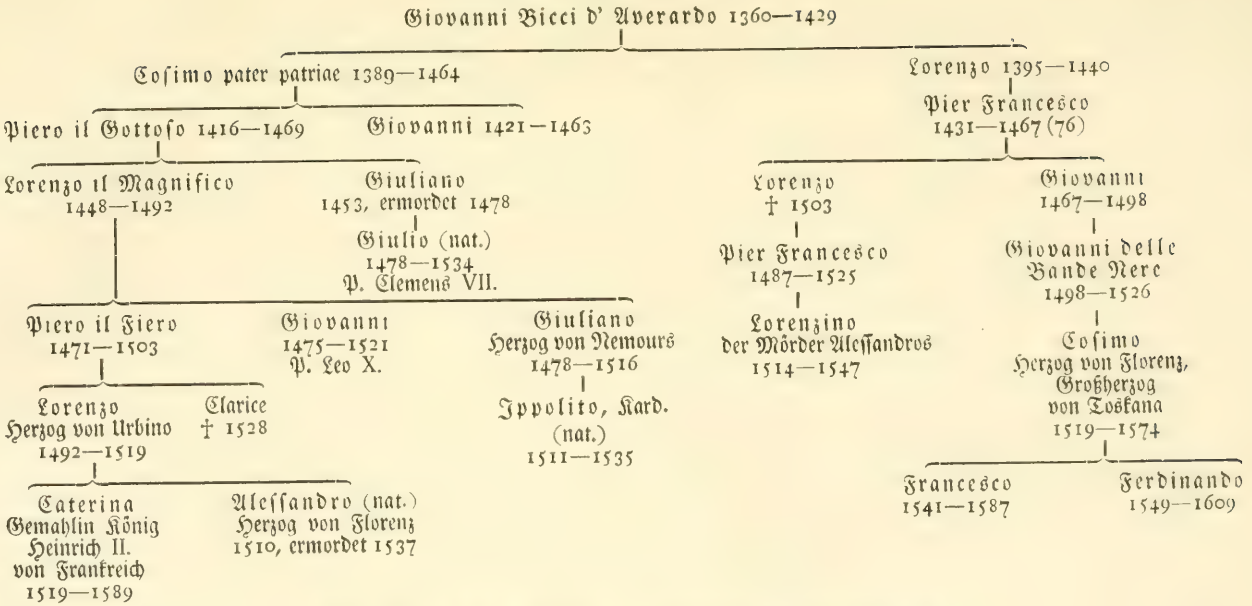
Giovanni, Herr von Senigallia
um 1457, † 1501, heir. Giovanna, Tochter des
Herzogs Federigo da Montefeltre

Francesco Maria, Herzog von Urbino
1490—1538

Guidobaldo II. 1514—1574

Francesco Maria II. 1549—1631

3. Stammbaum der Medici.



Chronologie der Päpste zu Lebzeiten Michelagniolos.

Sixtus IV. (Francesco della Rovere) .	*1414.	1471—1484
Innocens VIII. (Giovanni Battista Cibo)	*1432.	1484—1492
Alexander VI. (Rodrigo de Borja) . .	*1431.	1492—1503
Pius III. (Francesco Piccolomini)	*1439.	22. IX.—18. X. 1503
Julius II. (Giuliano della Rovere) . .	*1443.	1503—1513
Leo X. (Giovanni de' Medici)	*1475.	1513—1521
Hadrian VI. (Adriaen Dedel)	*1459.	1522—1523
Clemens VII. (Giulio de' Medici) . . .	*1478.	1523—1534
Paul III. (Alessandro Farnese)	*1468.	1534—1549
Julius III. (Gian Maria de' Medici, gen. del Monte)	*1487.	1550—1555
Marcellus II. (Marcello Cervini)	*1501.	10. IV.—1. V. 1555
Paul IV. (Gian Pietro Caraffa) . . .	*1476.	1555—1559
Pius IV. (Giovan Angelo de' Medichi) .	*1499.	1559—1565

Quellen.

Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di Gaetano Milanesi. Firenze 1875.

Die Briefe des Michelagniolo Buonarroti. In Auswahl überſetzt von Karl Frey. Hortus deliciarum. Bd. VII. Berlin 1907.

Le rime di M. B., cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti. Firenze 1873.

Die Dichtungen des M. B. Herausgegeben und mit kritiſchem Apparat verſehen von Karl Frey. Berlin 1897.

Gottlob Regis. Michel Angelo Buonarroti's des Älteren ſämmtliche Gedichte, italiäniſch und deutſch. Berlin 1842. (Nach dem Text des Großneffen.)

Hermann Harrys. Michelangelos und Raffaels Gedichte. 1. Aufl. Hannover 1868, 2. Aufl. Halle 1906. (Wie alle folgenden nach dem Originaltext.)

Hans Grasberger. Le Rime. Nachdichtungen. Bremen 1872.

Sophie Haſenclever. Sämmtliche Gedichte Michelangelo's in Guaſti's Text mit deutſcher Überſetzung. Leipzig 1875.

Walter Robert-tornow. Die Gedichte des M. B. überſetzt und biographiſch geordnet. Berlin 1906. (Auf Grund des Textes von Karl Frey.)

Heinrich Nelſon. Michelagniolo Buonarroti. Dichtungen übertragen von H. N. Jena 1909.

Henry Thode. M.'s Gedichte in deutſcher Überſetzung. Berlin 1914. (Metriſch, mit Aufgabe des Reims.)

Ludwig Carl Preyer. An Tommaſo Cavalieri, Sonette von Michelangelo. Wegwalt-Druck Nr. 6. Berlin-Wilhelmshagen 1914.

Ausgezeichnete Überſetzungsproben, zum Teil in freiem Versmaß, gibt Herman Grimm im „Leben Michelangelo's".

Les correspondants de M.-A. I. Sebastiano del Piombo. Texte italien avec la traduction française (de A. Pileur), publié par Gaetano Milanesi. Paris 1890. (Weitere Bände nicht erſchienen.)

Karl Frey. Sammlung ausgewählter Briefe an M. B. Berlin 1899.

Autografia Daelli. Carte Michelangiolesche inedite. Milano 1865.

Giovanni Bottari. Raccolta di lettere. Milano 1822.

Giovanni Gaye. Carteggio inedito d'artisti. Vol. II u. III. Firenze 1840.

Donato Giannotti. De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e' l'Purgatorio. Dialogi 1545. Firenze 1859.

Francisco de Hollanda. Vier Geſpräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, verfaßt 1548, hrsg. v. Joaquim de Vasconcellos. Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte. N. F. IX. Wien 1899.

Vgl. dazu Hans Tietze. Francisco de Hollandas und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo. Rep. f. Kunſtwiſſ. XXVIII (1905), S. 295—320.

Benedetto Varchi. Due lezzioni di M. B. V. In Fiorenza 1549.

Ascanio Condivi. Vita di Michel Angelo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone. In Roma appresso Antonio Blado Stampatore Camerale nel MDLIII alli XVI Luglio. 1. Ausgabe.

Derſelbe. 2. Ausgabe, corretta ed accresciuta di varie annotazioni (von Mariette, Manni und Gori). Firenze 1746.

R. Valdek. Das Leben des M. B. geſchrieben von ſeinem Schüler Ascanio Condivi. Zum 1. Mal in deutſche Sprache überſetzt. Quellenſchriften f. Kunſtgeſch. Bd. VI. Wien 1874.

Hermann Pemſel. Das Leben M.'s beſchrieben von ſeinem Schüler Ascanio Condivi. Überſetzt und erläutert. München 1898.

Giorgio Vasari. Le vite etc. 1. Ausgabe 1550; 2. Ausgabe 1568. ed. Milanesi. Bd. VII. Firenze 1881.

Deutſche Überſetzung von Ernſt Förſter. Stuttgart und Tübingen 1847.

Vasari e Condivi. Le Vite di M. B. Hrsg. von Karl Frey, Berlin 1887. Beide Lebensbeſchreibungen gegenübergeſtellt, die von Vaſari in beiden Ausgaben 1550 und 1568.

Benedetto Varchi. Orazione funerale di M. Benedetto Varchi fatta e recitata da Lui pubblicamente nell' essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo. Firenze 1564.

Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall' Accademia de' Pittori, Scultori ed Architettori nella Chiesa di S. Lorenzo il di 28 Giugno MDLXIIII. Firenze 1564. Neudruck: Firenze 1875.

Literatur.

1. Biographien und Abbildungswerke.

Aurelio Gotti. Vita di M. B. 2 Vol. Firenze 1876.

Charles Heath Wilson. Life and works of M. B. London 1876.

Gazette des beaux arts 1876:

Charles Blanc. Le génie de M.-A. dans le dessin.

Eug. Guillaume. M.-A. sculpteur.

Paul Mantz. M.-A. peintre.

Ch. Garnier. M.-A. architecte.

A. Mézières. M.-A. poète.

A. de Montaiglon. La vie de M.-A.

Herman Grimm. Leben Michelangelos. 2 Bde. 5. Aufl. Berlin 1879. Illustrierte Jubiläumsausgabe. Berlin u. Stuttgart o. J. [1899].

Anton Springer. Raffael und Michelangelo. 2 Bde. 2. Aufl. Leipzig 1883.

John Addington Symonds. The life of M. B. 2 Vols. London 1893.

Charles Holroyd. Michel Angelo Buonarroti. London 1903.

Henry Thode. Michelangelo und das Ende der Renaissance. 3 Bde. Berlin 1902 (I), 1903 (II), 1912 (III).

Karl Frey. M. B. Sein Leben und seine Werke. Bd. I (mehr nicht erschienen). Berlin 1907.

Edmund Hildebrandt. Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Leipzig u. Berlin 1913. (Band 392 der Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen „Aus Natur und Geisteswelt".)

A. E. Brinckmann. Michelangelo. Heft 1–3 der „Barockskulptur" in Burger-Brinckmann's „Handbuch der Kunstwissenschaft". Berlin-Neubabelsberg o. J. [1917].

Romain Rolland. Michelangelo. Eingeleitet und herausgegeben von Wilhelm Herzog. Frankfurt a/M. 1918.

Fritz Knapp. Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Klassiker der Kunst. Bd. VII. Mit einer biographischen Einleitung. Stuttgart u. Leipzig 1906.

Max Sauerlandt. Michelangelo. Mit hundert Abbildungen: Skulpturen und Gemälde. Publikation der „Blauen Bücher". Düsseldorf u. Leipzig o. J. [1911].

Adolf Gottschewski. Michelangelo. Die Sculpturen. Die Malereien. Bd. II u. III der „Altmeister der Kunst". Stuttgart o. J.

Bernhard Berenson. The drawings of the florentine painters. 2 Vols. London 1903.

Karl Frey. Die Handzeichnungen des M. B. 2 Bde. Berlin 1907 ff.

F. v. Marcuard. Die Zeichnungen M.'s im Museum Teyler zu Haarlem. München 1901.

Ernst Steinmann. Die Porträtdarstellungen des Michelangelo. Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana. Bd. III. Leipzig 1913.

2. Kunstgeschichte.

Adolf Bayersdorfer. Leben und Schriften. München 1902.

Wilhelm Bode. Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1887.

Derselbe. Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin 1902.

Karl Borinski. Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante. München 1908.

Heinrich Brockhaus. Michelangelo und die Medici-Kapelle. 2. Aufl. Leipzig 1911.

Ernst Brücke. Nacht und Morgen des Michelangelo. Deutsche Rundschau 1890, Band 62.

Jakob Burckhardt. Geschichte der Renaissance in Italien. Baukunst. 3. Aufl. Leipzig 1891.

Derselbe. Der Cicerone. 8. Aufl. Leipzig 1901.

Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals. Straßburg 1904.

Benvenuto Cellini. I trattati dell' orificeria e della scultura. Per cura di Carlo Milanesi. Firenze 1857.

L. L. Chapon. Le jugement dernier de Michel-Ange. Paris 1892.

Pietro Franceschini. Nuovo Osservatore fiorentino. Firenze 1885/86.

Karl Frey. Studien zu Michelangelo I, II, III. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen XVI (1895), XVII (1896), XXX (1909, Beiheft).

Karl Frey. Michelagniolo Buonarroti. Quellen und Forſchungen. Bd. I. M.'s Jugendjahre. Berlin 1907.
Heinrich von Geymüller. M. B. Bd. VIII der „Renaiſſance-Architektur Toscana's". München 1904.
Derſelbe. Die urſprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom von Bramante, Rafael Santi, den Sangallos u. A. m. Wien–Paris 1875.
Adolph Goldſchmidt. Die Kunſtſprache Michelangelo's. Spemanns „Muſeum". Bd. IV. (1899).
Adolf Gottſchewski. Ein Original-Tonmodell Michelangelos. Münchener Jahrbuch d. bild. Kunſt I. 1906.
Derſelbe. Zu Michelangelos Schaffensprozeß. Monatshefte für Kunſtwiſſ. I. 1908. Heft 10.
Georg Gronau. Aus Raphaels Florentiner Tagen. Berlin 1902.
Alois Grünwald. Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike. Jahrb. d. Allerh. Kaiſerhauſes XXVII (1907–09).
Derſelbe. Über einige unechte Werke Michelangelos. Münchener Jahrb. d. bild. Kunſt 1910, 1. Bd.
Wilhelm Henke. Vorträge über Plaſtik, Mimik und Drama. Roſtock. 1892.
Derſelbe. Aurora und Nacht des Michelangelo. Deutſche Rundſchau 1890. Band 64.
Hermann Hettner. Italieniſche Studien. Braunſchweig 1879.
Otto Hettner. Zeichneriſche Gepflogenheiten bei Michelangelo. Monatshefte für Kunſtwiſſ. II. 1909. Heft 2.
Adolf von Hildebrand. Geſammelte Aufſätze. 2. verm. Feld-Ausg. Straßburg 1916.
Carl Juſti. Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menſchen. Leipzig 1900.
Derſelbe. Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung ſeiner Werke. Berlin 1909.
Wolfgang Kallab. Die Deutung von Michelangelos Jüngſtem Gerichte. Feſtſchrift für Wickhoff. Wien 1903.
Wilhelm Köhler. Michelangelos Schlachtkarton. Kunſtgeſchichtl. Jahrb. d. k. k. Zentralkommiſſion I. 1907.
Wilhelm Lang. M. B. als Dichter. Stuttgart 1861.

Derſelbe. Die Gedichte M.'s. Preuß. Jahrbücher 1892. Bd. 70.
Julius Lange. Studien über Michelangelo. Überſ. von Ida Jakob-Anders. Straßburg 1910.
Konrad Lange. Der ſchlafende Amor des Michelangelo. Leipzig 1898.
Emanuel Löwy. Stein und Erz in der ſtatuariſchen Kunſt. Kunſtgeſchichtl. Anzeigen 1913. Heft 1 u. 2.
Carl Manchot. Der Chriſtus M.'s in S. Maria ſopra Minerva. Hamburg 1898.
Adolf Michaelis. M.'s Plan zum Capitol und ſeine Ausführung. Zeitſchrift für bild. Kunſt. N. F. II. 1891.
Carl Neumann. Die Wahl des Platzes für M.'s David. Zur Geſchichte eines Maßſtabproblems. Rep. f. Kunſtwiſſ. XXXVIII. 1916.
Oscar Ollendorff. Andacht in der Malerei. Beiträge zur Pſychologie der Großmeiſter. Leipzig 1912.
Derſelbe. M.'s Gefangene im Louvre. Zeitſchrift für bild. Kunſt. N. F. IX. 1897/98.
Derſelbe. Der Laokoon und M.'s gefeſſelter Sklave. Rep. f. Kunſtwiſſ. XXI. 1898.
Derſelbe. Über M.'s allegoriſche Geſtalten in der Mediceiſchen Kapelle. Preuß. Jahrbücher 1895. Bd. 81.
Derſelbe. Das Antlitz der Nacht in der Medicikapelle. Zeitſchrift für bild. Kunſt. N. F. XX. 1909.
Alois Riegl. Die Entſtehung der Barockkunſt in Rom. Wien 1908.
Emanuel Rodocanachi. Le capitole romain antique et moderne. Paris 1904.
Ludwig von Scheffler. Michelangelo. Eine Renaiſſanceſtudie. Altenburg 1892.
Martin Spahn. M. und die Sixtiniſche Kapelle. Berlin 1907.
Ernſt Steinmann. Die Sixtiniſche Kapelle. 2 Bde. München 1901, 1905.
Derſelbe. Das Geheimnis der Medicigräber. Leipzig 1907.
Derſelbe. Das Grabmal des Cecchino Bracci. Monatshefte für Kunſtwiſſ. I. 1908. 11. Heft.
Derſelbe. Wohnung und Werkſtatt M.'s in Rom. Deutſche Rundſchau. 1902. Bd. 111.

Henry Thode. Michelangelo. Kritiſche Unterſuchungen über ſeine Werke. 3 Bde. Berlin 1908 u. 1913.
Robert Viſcher. Michelangelos Moſes. Spemanns „Muſeum" X. (1905).
Victor Wallerſtein. Die Pietà des Michelangelo zu Paleſtrina. Zeitſchrift für bild. Kunſt. N. F. XXV. 1913/14.
Georg Warnecke. Die allegoriſchen Geſtalten an den Mediceergräbern von San Lorenzo. Kunſt-Chronik. N. F. V. 1893/94.
Derſelbe. Zur Deckenmalerei M.'s in der Sixtiniſchen Kapelle. Zeitſchrift für bild. Kunſt. N. F. II. 1891.
Heinrich Weizſäcker. Das architektoniſche Problem in den Deckengemälden der Sixtiniſchen Kapelle. Feſtſchrift für Friedrich Schneider. Freiburg 1906.
Otto Wenzel und Auguſt Vermehren. Die Arbeitsweiſe des Michelangelo. Kunſt u. Künſtler X. 1912.
Franz Wickhoff. Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Mitteil. d. Inſt. für öſterreich. Geſchichtsforſchung III. 1882.
Hans Willich. Giacomo Barozzi da Vignola. Straßburg 1906.
Karl Witte. Zu M. B.'s Gedichten. Romaniſche Studien hrsg. von Ed. Böhmer. Heft 1. 1871.
Heinrich Wölfflin. Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891.
Derſelbe. Die klaſſiſche Kunſt. 2. Aufl. München 1902.
Derſelbe. Renaiſſance und Barock. München 1888.

3. Zeit- und Kulturgeſchichte.

Jacopo Nardi. Istorie della città di Firenze. 2 Vol. Firenze 1838–41.
Bernardo Segni. Istorie fiorentine, ed. Gargani. Firenze 1857.
Benedetto Varchi. Storia fiorentina. 3 Vol. Firenze 1838–41.
Jakob Burckhardt. Die Kultur der Renaiſſance in Italien. 8. Aufl. Leipzig 1901.
Derſelbe. Beiträge zur Kunſtgeſchichte von Italien. Baſel 1898.
Adolf Gaſpary. Geſchichte der italieniſchen Literatur. 2 Bde. Straßburg 1885, 1888.
Julian Klaczko. Causeries florentines. Paris 1880.
Derselbe. Jules II. Paris 1898.

Rodolfo Lanciani. The golden days of the renaissance in Rome. London 1906.

F. Nitti. Leone X. e la sua politica. Firenze 1892.

Ludwig von Paſtor. Geſchichte der Päpſte im Zeitalter der Renaiſſance. Band III, IV 1, 2, V, VI. Freiburg 1899–1913.

Leopold von Ranke. Die römiſchen Päpſte. 3 Bde. 10. Aufl. Leipzig 1900.

Alfred von Reumont. Geſchichte der Stadt Rom. III. Bd. Berlin 1870.

Pasquale Villari. Storia di Savonarola. 2 Vol. 2. Ediz. Firenze 1887/88. Deutſche Überſetzung von Berduſchek. Leipzig 1868.

Derselbe. Niccolò Machiavelli e i suoi tempi. 3 Vol. Firenze 1877–1882. Deutſche Überſetzung von Mangold und Heusler. Rudolſtadt 1882–83.

Regiſter.

Alba, Herzog von 252.
Alberti, L. B. 278, 280, 317.
Aldrovandi, Uliſſe 25, 342.
Alexander VI. Papſt, ſ. Borgia.
Alicarnaſſeo, Filonico 191.
Alidoſi, Kardinal von Pavia 65, 66.
Alighieri, Dante, ſ. Dante.
Amadore, Francesco d', Diener M.'s, ſ. Urbino.
Ammanati, Bartolommeo d' 168, 175, 242, 270, 285.
Angiolini, Bartolommeo 184, 201, 233, 252.
Antonio da Caſtel Durante, Diener M.'s 236, 269.
Apollo vom Belvedere 24, 28, 59, 63.
Arca, Niccolo dell' 22.
Archadelt, Muſiker 206.
Aretino, Pietro 92, 179, 186, 216.
Ariadne 160, 161, 163, 327.
Arioſto, Lodovico 65.

Baccio Bigio, Nanni di 30.
Baglioni, Malateſta 171.
Bajezid II., Sultan 65.
Baldaſſare, Giovanni, Goldſchmied, ſ. Piloto.
Bandinelli, Baccio 236, 259.
Bandini, Francesco 265.
Bartolommeo, Fra 21, 182, 247.
Bayersdorfer, Adolf XIII, 338, 340, 342.
Beethoven 333.
Belacqua, Lauteniſt 166.
Belcari, Feo 71.
Belvedere, Torſo vom 161, 327.
Bentivoglio, Annibale 66.
Berenſon, Bernhard IX.
Bernardino d'Antonio, Geſchützgießer 66.
Berni, Francesco 83, 142, 183, 198, 231.
Bernini, Lorenzo 321.
Bertoldo, Giovanni di 11, 12, 14, 16, 17, 18, 101, 102, 126, 276, 324, 326, 347.
Bicci di Lorenzo 41.
Boccapaduli, Proſpero 301.
Bocchi, Francesco 340.
Bode, Wilhelm 337, 338, 340, 346.
du Bois-Reymond, Emil 310.
Borghini, Vincenzio 174.
Borgia, Borja, Papſt Alexander VI. 23, 24, 32, 57, 60, 61.
Borinski, Karl IX, 337.
Boscholi, Tommaſo di 129.
Boscoli, Pier Paolo 134, 219.
Bottari, Giovanni 337.
Botticelli, Sandro 21, 25, 32, 39, 42, 72, 82.
Bracci, Cecchino 201.
Bramante, Donato 36, 60, 62, 68, 113, 135, 136, 278, 279, 286, 288, 291, 301 ff., 323.

Brandolini, Aurelio 32.
Bronzino, Aleſſandro 270.
Brücke, Ernſt 158.
Brunacci, Aleſſandra, Großmutter M.'s 8.
Brunelleschi, Filippo 52, 138, 271, 276, 281, 282, 311, 312.
Brunn, Heinrich 160.
Bugiardini, Giuliano 12, 44, 96, 181, 182.
Buonarroti Simoni, Familie 7, 9, 90, 256.
— Buonarrota, Urgroßvater M.'s 7.
— Buonarroto, Bruder M.'s 9, 99, 172, 206, 240, 252, 255.
— Caſſandra, Tante M.'s 98.
— Caſſandra Nidolfi, Frau des Neffen Leonardo 255.
— Francesca del Sera, Mutter M.'s 8.
— Francesco, Onkel M.'s 7, 8.
Giovan Simone, Bruder M.'s 90, 98, 197.
— Gismondo, Bruder M.'s 197, 255.
— Leonardo, Großvater M.'s 8.
— Fra Leonardo, Bruder M.'s 20.
— Leonardo, Neffe M.'s 9, 186, 231, 240, 251, 255, 257, 269, 270.
— Lodovico, Vater M.'s 7, 10, 14, 90, 98, 173, 198, 237, 256.
— Lucrezia Ubaldini, Stiefmutter M.'s 8, 90.
— Michelagniolo, ſ. Michelagniolo.
— Michelangelo, Großneffe M.'s 206.
Buoninſegni, Domenico 141, 185.
Buontalenti, Bernardo 11.
Burckhardt, Jacob 285, 334, 343.
Bürkel, Ludwig v. 339.
Caccini, Giovanni 341.
Calcagni, Tiberio 205, 239, 265, 269.
Calvi, Fabio 286.
Canoſſa, Gräfl. Geſchlecht 9.
Capponi, Agoſtino 219.
— Niccolo 203.
Caradoſſo, Criſtoforo Foppa 57.
Cardiere, Lauteniſt 21.
Carnevali, Domenico 107.
Caſtiglione, Baldaſſare 150.
Cavalieri, Tommaſo 173, 186 ff., 195, 198, 201, 216, 228, 237, 249 f., 269, 298, 301.
Celano, Thomas von 220.
Cellini, Benvenuto 52, 93, 99, 168 f., 175, 186, 260, 270, 331.
Cervini, Marcello, Papſt Marcellus II. 287.
Ceſena, Biagio da 215.
Chigi, Agoſtino 296, 346.
Cinelli, Giovanni 340.
Ciuffagni, Bernardo 64.
Clemens VII., Papſt, ſ. Medici.
Colombo, Realdo, Arzt 251.
Colonna, Vittoria 128, 173, 190 ff., 198, 200, 228, 249, 261.
Condivi, Aſcanio 13, 20, 48, 92, 95, 97, 99, 104, 109, 114, 117, 155, 206, 234, 236, 239, 261, 337, 338, 339, 342, 345, 349.
Contucci, Andrea, ſ. Sanſovino.
Corbinelli 36.
Cornelia, Witwe Urbinos 235.
Cornelius, Peter von 349.
Correggio 73, 333.
Coſimo, Piero di 39.
Courajod, Louis 347.
Credi, Lorenzo di 21, 44.
Cronaca, Simone del, gen. Pollaiuolo 21, 47, 48, 281, 294.

Dan, Père 338.
Dante 5ff., 80, 83, 90, 128, 156, 166, 190, 197f., 214, 220.
Delacroix, Eugène 334.
Desiderio da Settignano 16.
Dioskuren vom Kapitol 302.
Donatello 12, 15f., 36f., 39f., 44, 72, 94, 101, 160, 271, 318, 347, 348.
Doni, Angelo 52.
— Anton Francesco 169.
Duca, Giacomo del 301.
Duccio, Agostino di 35.
Dupré, Giovanni, Bildhauer 343.
Dürer, Albrecht 19, 46, 128.

Emanuel, König von Portugal 36.

Farnese, Alessandro, Papst Paul III. 123, 205, 212ff., 228, 229, 231, 258, 289ff., 296, 302.
— Pier Luigi 290.
Farnesischer Stier 296.
Fattucci, Giov. Francesco 99, 104, 141, 143, 167, 185, 186, 195, 252.
Ferrara, Alfonso, Herzog von 66, 149, 171, 238, 257.
Fichard 155, 289, 298.
Ficino, Marsilio 13, 14.
Fidelissimo, Gerardo 270.
Figiovanni, Prior von San Lorenzo 142, 173.
Flußgötter (antik) 24, 297, 300.
Forlì, Melozzo da, s. Melozzo.
Francesco d'Urbino, Lehrer M.'s 10.
Franz I., König von Frankreich 50, 151, 238, 289, 338.
Freddi, Felice de' 63.
Frey, Karl IX, 206, 338, 339, 340, 344, 345, 347.

Galli, Jacopo 25, 27, 28, 36, 342, 345.
Gautier, Théophile 93.
Geymüller, Heinrich von 304, 309, 310.
Ghiberti, Lorenzo 12, 36, 64, 71, 74, 76, 77, 101, 160, 235.
Ghirlandaio, Domenico 10, 11, 12, 42, 43, 72, 97, 182, 211, 245, 246, 276, 327.
Giannotti, Donato 203, 204, 205, 239, 265.
Giocondo, Fra, da Verona 286.
Giorgio, Kardinal von San, s. Riario.
Giotto 10, 15, 245.
Giambologna 175, 339.
Giovambattista della Palla 338.
Goethe 31, 95, 100, 129, 155, 198, 245, 251, 267, 333.
Gonzaga, Isabella 33.
Gozzoli, Benozzo 72.
Granacci, Francesco 10, 44, 96, 181f., 242.
Grassis, Paris de 68.
Grimm, Herman XII, 100, 344.
Grolaye, Jean Villiers de la, Kardinal 27, 32.
Grünwald, Alois 340, 341, 350.
Guicciardini, Francesco 171.

Hadrian VI., Papst 92, 140, 215.
Hadrianskopf, antik 24.
Hawkwood, John 49.
Heemskerck, Marten van 25, 342.
Hettner, Otto IX.
Hildebrand, Adolf, Bildhauer IX, 338.
Hollanda, Francesco de, s. Olanda.
Holroyd, Charles 343, 344.

Innocens VIII., Papſt 14, 28.
Johann II., König von Portugal 36.
Julius II., Papſt, ſ. Rovere.
Julius III., Papſt 242, 258.
Juſti, Carl IX, 77, 91, 119, 165, 337, 338, 339, 342, 344.

Kapitoliniſches Muſeum 24.
Karl V. 170, 174, 231, 290, 297.
Karl VIII. 21, 27, 33.
Kaufmann, Angelika 333.
Kleopatra, ſ. Ariadne.
Knapp, Fritz 349.
Koloſſeum 24, 277.
Konſtantinsbogen 113, 122, 278, 298.
Kraus, Franz Xaver 337.

Laghi, Simone 107.
Lange, Konrad 341, 342.
Laokoon 63, 64, 116, 161, 327.
Leo X., Papſt, ſ. Medici.
Leo XIII., Papſt 107.
Leonardo da Vinci 19, 33 ff., 39, 42 ff., 47 ff., 60, 88, 105 f., 180, 247, 256, 317, 321.
Leoni, Diomede 269.
— Leone 252, 257.
Lippi, Filippino 34.
Louis XI., König von Frankreich 27.
Louis XII., König von Frankreich 41, 98.
Löwy, Emanuel 343.
Lunghi, Martino 240, 302.
— Stefano 241.

Macchiavelli, Niccolo 150, 151, 180.
Madeleine de la Tour d'Auvergne, Gemahlin d. Herzogs v. Urbino 151.
Maderna, Carlo 310.
Maffei, Raffael 96.
Malateſta, Galeotto 49.
Mantegna, Andrea 59, 73.
Mantua, Kardinal von 123.
Marc Aurel, Reiterſtatue des 24, 300.
Marcheſi, Giov. de' 129.
Mariette, Pierre-Jean 244.
Maſaccio 10, 102, 245.
Medici, Aleſſandro, Herzog von Florenz 172, 173, 174, 203, 288.
— Catarina von 151.
— Clemens VII. (Kardinal Giulio) 109, 134, 136 ff., 140 ff., 150, 161, 164, 172 ff., 179, 185, 211 f., 283 285, 288.
— Coſimo, pater patriae 23, 138, 283.
— Coſimo I., Herzog, ſpäter Großherzog 40, 124, 168, 174, 175, 203, 253, 254, 270, 271.
— Eleonora di Toledo, Gemahlin Coſimos I. 253.
— Ferdinand III., Großherzog 175.
— Francesco, Don, Sohn Coſimos I. 253.
— Giovanni Bicci d'Averardo 138.
— Giovanni, Sohn Coſimos, des pater patriae 138, 167.
— Giovanni, Sohn Coſimos I. 253.
— Giuliano, Bruder des Lorenzo il Magnifico 138, 148, 167.
— Giuliano, Herzog von Nemours 15, 127, 134, 138, 139, 148 ff., 152 ff., 157.
— Ippolito, Kardinal 233.
— Leo X., (Kardinal Giovanni) 14, 92, 109, 110, 133 ff., 140, 144, 148 f., 151, 184, 283, 288, 297, 300.
— Lorenzo il Magnifico 7, 11, 13,

14, 17ff., 21, 59, 133, 138, 139, 144, 148f., 150, 166, 167, 180, 187, 197, 276, 337.
Medici, Lorenzo di Pier Francesco 23, 339, 340, 341.
— Lorenzo, Herzog von Urbino 138, 139, 150ff., 153f., 157.
— Lorenzino di Pier Francesco 203.
— Piero, il gottoso, Sohn des pater patriae 71, 138, 167.
— Piero, il fiero, Sohn des Magnifico 14, 18, 21, 23, 40, 47, 133, 150.
Meleghino, Jacopo 292.
Melozzo da Forlì 57, 59, 73.
Menelaosgruppe 264.
Michelagniolo.

Werke:

I. Malerei.

Verſuchung des hl. Antonius (verſchollen) 337.
Madonna Doni 42ff.
Sixtiniſche Decke 67ff.; Mittelbilder 74ff.; Eckzwickel 81ff.; Propheten und Sibyllen 83ff.; Stichkappen und Lünetten 89ff.; nackte Jünglinge 91ff.; Kinderpaare 93ff.; Bronzeakte 94; Bronzemedaillons 94ff.; Jüngſtes Gericht 211ff.; Chriſtus 218f., 221f.
Fresken der Capella Paolina 228f.
Leda (verſchollen) 238.
Angeblich: Madonna Crespi 348, Madonnentondo (Wien) 348, Madonna Mancheſter (Labouchère) 348, Grabtragung, London 265, 349.

II. Plaſtik.

Madonna an der Treppe 15ff., 29, 43.
Kentaurenkampfrelief 15, 17ff., 22.
Herkules (verſchollen) 19, 338.
Knieender Engel, Bologna 22.
Petronius, Proculus, Bologna 22.
Cupido für Jacopo Galli (verſchollen) 23f.
Bacchus 25ff., 29, 117.
Pietà, Rom 27ff., 46, 262f.
David, Florenz 36ff., 48, 120.
Bronze-David (verſchollen) 41, 347.
Madonnentondo, London 44ff., 51.
Madonnentondo, Florenz 45ff., 52, 101.
Madonna Brügge 46ff., 165.
Apoſtelſtatuen, Dom, Florenz 41, 42, 64.
Matthäus 42, 64.
Bronzeſtatue Julius II., Bologna (zerſtört) 66ff.
Juliusgrab 60ff., 108ff., 115ff., 135, 139; Moſes 119ff.; Rahel, Lea 128ff.; Louvre-Gefangene 115ff.; Boboli-Gefangene 124ff.; Sieg 126.
David (Apollo), Florenz 127ff., 172.
Chriſtus in der Minerva 218, 237.
Medicigräber 138ff., 144ff.; Grabmal Giulianos 152ff., 167; Grabmal Lorenzos 153, 154, 172; Nacht 155f., 157, 172; Tag 155f., 158; Aurora 155f., 159, 172; Crepuscolo 155f., 159; Cosmas und Damian 163; Flüſſe 147, 168; Madonna Medici 163, 164, 165, 172.
Kauernder Knabe, Petersburg 165, 166.
Brutusbüſte 204.
Pietà, Florenz 261ff.
Pietà, Paleſtrina 265ff.

Pietà Rondanini 267 ff.
Zugeschrieben: Satyrmaske 337; Apollo und Marsyas 337; Apollostatuette 337; Holzkruzifix, Sto. Spirito 19, 339; Giovannino, Berlin 23, 339; Schlafender Cupido, Turin 23, 340, 341; Cupido, London 25, 342 ff.; Bacchus mit Ampelos 340; Piccolomini-Altar, Siena 36, 346; der sterbende Adonis 349.

III. Architektur.

S. Lorenzo-Fassade 137, 280 f.
Sixtinische Decke 277 f.
Juliusgrab 279.
Medicikapelle 281 f.
— Bibliothek 144, 254, 283; Ricetto 284; Saal 285.
Kapitol 296 f., 298 ff.
Befestigungsarbeiten 292.
Porta Pia 292, 293.
Palazzo Farnese 294, 295.
St. Peter 302 ff.; Kuppel 272, 306 f.; Modell 190.

IV. Zeichnungen.

Jugendzeichnungen 11, 102, 245.
Karton der badenden Soldaten (zerstört) 49 ff., 63, 100; Studien dazu 50 f., 246.
Kartons zur Sixtinischen Decke (zerstört) 97, 233.
Rötelstudien zur Sixtinischen Decke 247.
Kartons im Nachlaß (verloren) 249.
Christus sopra Minerva, (Heseltine-Zeichnung) 246, 248.
Bronze-David, Louvre 42, 246, 347.
Libyca, Detail, Oxford 247.
Juliusgrab: Entwurf 60 ff., 111 ff., 277; Studien zu den Gefangenen, Oxford 246.
Auferstehender Christus, Windsor 250.
Auffahrender Christus, British Museum 250.
Fassade von S. Lorenzo 248, 280 f.
Medicigräber 166, 248.
Madonna Medici, Wien 164, 246.
Jüngstes Gericht, Kompositionsstudie 227 f.
Mascherone, Windsor 248.
Sitzende Frau, British Museum 246.
Profilkopf einer jugendl. Frau, Oxford 248.
Für Perini 186; für Tommaso Cavalieri 189, 249; für Vittoria Colonna 192, 249; für Pietro Aretino 216.
Dante-Illustrationen 337.

V. Gedichte. 6, 7, 9, 78, 84, 99, 119, 157, 159, 174, 180, 185, 188 ff., 192 ff., 195 ff., 198 ff., 201, 202, 204, 216, 232, 234, 259.

Auf Dante 7 (Grimm); an die Nacht 157, 174 (Mackowsky); an Cavalieri 188, 189 (Hasenclever), 190 (Robert-tornow); an Vittoria Colonna 192 (Grimm), 194, 195 (Robert-tornow); an Riccio 202 (Robert-tornow); an Giannotti 204 (Harrys); Wohnung in Rom 232 (Nelson).
Bildnisse 12.
Grabmal 7, 265, 271.
Handschrift 107.
Haus in Florenz (Casa Buonarroti) 9, 206.
Haus in Rom 231 ff.
Michelagniolo, Sohn Urbinos, Patenkind M.'s 235.

Michelozzo 294.
Michi, Giovanni 97.
Mini, Antonio 237.
Montauti, Antonio 337.
Monte, Antonio Ciocchi del, Kardinal, Onkel Julius III. 242.
— Fabiano Ciocchi del, Großvater Julius III. 242.
Montefeltre, Herzog von Urbino 58, 288.
Montelupo, Raffaello da 129, 163, 172, 344.
Montemelini, Giovan Francesco 290.
Montorsoli, Fra Giovan Angelo 163. 172, 175.
Mouscron, Pierre 46.
Mozart 260.
Müntz, Eugène 343.

Nanni di Baccio Bigio s. Baccio Bigio.
Narduccio, Filippo di, Schwager des Lodovico Buonarroti 8.
Niccoli, Niccolo 133, 283.
Niccolini, Giov. Battista 64.
Nicolaus V., Papst 61, 297.
Nil, 160, 161, 327.
Nuvolaria, Pietro 33.

Olanda, Francesco d' 179 243.
Ollendorff, Oskar IX.
Orsini, Alfonsina, Gemahlin des Piero il fiero 14, 150.
Overbeck 95.

Palestrina 263.
Palladio, Andrea 332.
Pallavicini, Bischof von Aleria 124.
Panciatichi, Paolo de' 346.
Pantheon 24, 277, 287, 307.
Pasquino 140, 264, 327.
Paul III., Papst, s. Farnese.
Paul IV., Papst 258.
Paul V., Papst 310.
Pérac, Étienne du 298.
Perini, Gherardo 186.
Perugino, Pietro 211.
Peruzzi, Baldassare 286, 302.
Pescara, Francesco d'Avalos, marchese di 191.
Pesellino, Francesco 82, 245.
Petrarca 197, 254.
Phidias 38.
Philiberta von Savoyen, Gemahlin des Herzogs von Nemours 148.
Piccinino, Niccolo 48.
Piccolomini, Antonio Maria 346.
— Francesco, Kardinal, Papst Pius III. 36, 57, 346.
— Francesco Bandini, Erzbischof von Siena 346.
Pieratti, Domenico 341.
Piloto, Giovanni, gen. Baldassare 186.
Pinturricchio, Bernardino 32, 69, 72.
Piombo, Sebastiano del 129, 138, 182, 183, 198, 233, 294.
Pisano, Giovanni 72, 317.
Pistoia, Giovanni da 198.
Pit, A. 347.
Pitti, Bartolommeo 52.
Pius II., Papst 57.
Pius III., Papst, s. Piccolomini.
Pius IV., Papst 215, 258, 292, 302.
Pius V., Papst 175, 205, 302.
Platon 13, 14, 84, 92, 93, 118, 187.
Poliziano, Angelo 14, 15, 17, 149.
Pollaiuolo, Antonio del 26, 28, 30, 53, 109, 324, 326, 347.
— Pietro del 28, 59.
Ponte a Sieve, Antonio del 115.
Pontormo, Jacopo di 349.

Porrino, Gandolfo 169.
Porta, Giacomo della 310.
Praxiteles 38, 340.
Pucci, Lorenzo, Kardinal 110.
Puccio, Pietro di 72.
Pulci, Luigi 186.

Quercia, Jacopo della 22, 29, 66, 71, 77, 101, 102, 317.

Raffael 51, 52, 58, 79, 87, 109, 135, 136, 137, 183, 218, 236, 244, 279, 286, 288, 301, 302, 317, 333, 334, 344, 346.
Rainaldi, Girolamo 301.
Riario, Raffael, Kardinal von S. Giorgio 23, 24, 341.
Ricciarelli, Daniele, ſ. Volterra.
Riccio, Luigi del 201, 202 f., 205.
Richter, J. P. 338.
Ridolfi, Kardinal 203, 204, 205.
— Caſſandra ſ. Buonarroti.
Rienzi, Cola di 300.
Robbia, Luca della, Bildhauer 42, 46, 64.
— Luca della, Philologe 219.
Robertet, franzöſ. Marſchall 41, 347.
Rodin, Auguſte 166.
Rogier van der Weyden 265, 349.
Rohan, Pierre, maréchal de Gié 41.
Römer, Georg, Bildhauer 339.
Roſſebändiger (Quirinal) 24, 37.
Roſſelli, Pietro 68.
Roſſi, Vincenzio de 175, 350.
Roſſo, Giov. Battiſta 238.
Rovere, Francesco della (Papſt Sixtus IV.) 23, 24, 28, 57, 58, 67, 69, 110, 297, 300.
— Francesco Maria della, Herzog v. Urbino 58.
Rovere, Giuliano della (Papſt Julius II.) 24, 42, 57 ff., 65 ff., 92, 96, 104 ff., 109 f., 119, 123, 133 ff., 140, 142, 184, 198, 212, 232, 257, 287, 296.
— Leonardo Groſſo della, Biſchof von Agen 110.
Rovezzano, Benedetto da 41.
Rubens, P. P. 50, 257.
Rucellai, Giovanni 14.
Rumohr, Karl Friedrich von 333.
Ruſtici, Giov. Francesco 238.

Salieri, Antonio 260.
Salviati, Francesco Roſſi di 40.
San Gallo, Antonio da, d. Ä. 48, 287.
— — Antonio da, d. J. 228, 259, 286, 287, 288, 289 ff., 302, 303.
— Baſtiano da, gen. Ariſtotile 50, 96.
— Giuliano da 39, 59, 60, 61, 63, 65, 67, 94, 98, 113, 276, 280, 281, 287.
Sanſovino, Andrea 35 ff., 60, 113, 114, 115, 128, 129, 279.
— Jacopo 137.
Santacroce, Girolamo 340.
Santarelli, Bildhauer 342, 343.
Sarto, Andrea del 95, 137.
Savonarola 14, 20, 21, 30 ff., 48, 74, 79, 88, 171, 193, 283.
Scherano da Settignano 129.
Schongauer, Martin 337.
Schopenhauer 318.
Sebaſtiano, ſ. Piombo.
Sellaio, Leonardo 168, 184, 201, 233.
Seriſtori, Averardo, Geſandter 253.
Serlio, Sebaſtiano 286.
Settignano, Deſiderio da ſ. Deſiderio.
Sforza, Aſcanio 60.
Shakeſpeare 62, 82.

Signorelli, Luca 42, 43, 115, 211, 247.
Sixtus IV., Papſt ſ. Rovere.
Soderini, Piero 33, 35, 41, 47, 48, 212.
Soliman, Sultan 289.
Springer, Anton 340, 345.
Steinmann, Ernſt IX, 337.
Strozzi, Giovanni 174.
— Ruberto 128, 203.
Suriano, Geſandter 142.
Symonds, John Addington 349.

Tacca, Pietro 339.
Taddei, Taddeo 51.
Tatti, Jacopo, ſ. Sanſovino.
Thode, Henry IX, XI, 339, 344.
Tiber 160, 327.
Tizian 212, 218, 257, 333.
Todi, Jacopone da 263.
Toledo, Don Pietro di, Vicekönig von Neapel 173.
Torlonia, Aleſſandro, Fürſt 241.
Torrigiano, Pietro 12, 260, 346.
Trani, Kardinal von 300.
Tribolo, Niccolo 170, 173.
Tromboncino, Muſiker 206.

Ubaldini, Lucrezia, Stiefmutter M.'s, ſ. Buonarroti.
Uccello, Paolo 71, 101.
Udine, Giovanni da 146, 167, 286.
Urban VIII., Papſt 107.
Urbano, Pietro 237.
Urbino, Francesco d'Amadore, Diener M.'s 129, 202, 214, 229, 235.

Vaga, Pierino del 228, 294.
Valori, Baccio 127, 172.
Varchi, Benedetto 7, 99, 155, 169, 186, 260, 270, 271, 326.
Vaſari, Giorgio 35, 40, 51, 73, 109, 111, 114, 117, 119, 125, 128, 152, 153, 155, 156, 174, 181, 184, 186, 197, 205, 226, 229, 230, 239, 242, 243, 249, 252, 254, 257, 260, 263, 264, 270, 271, 292, 294, 337, 338, 339, 342.
Vermehren, Auguſt IX.
Verrocchio, Andrea del 29, 36, 37, 44, 53, 138, 148, 167, 324, 326, 347.
Vignola, Giacomo Barozzi da 310.
Villani, Giovanni 5.
Vinci, Leornardo da ſ. Leonardo.
Virgil 71, 297.
Vitruv 286, 294.
Viſcher, Robert 122.
Volterra, Kardinal, Bruder des Gonfalonier Soderini 65, 212.
— Daniele da 181, 215, 240, 269.

Wenzel, Otto IX.
Weyden, Rogier van der, ſ. Rogier.
Wickhoff, Franz 338, 340, 342, 343, 344.
Wilſon, Charles Heath 349.
Winckelmann 63, 327, 328, 333.
Wirſing, H. 339.
Wölfflin, Heinrich 340, 341, 344, 345, 348, 350.

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Michelagniolo. Bronzebüſte. Paris, Louvre.
2. Caſa Buonarroti. Florenz, Via Ghibellina.
3. Studie eines alten Philoſophen. Federzeichnung. London, Britiſh Muſeum.
4. Madonna an der Treppe. Florenz, Caſa Buonarroti.
5. Kampf der Kentauren und Lapithen. Florenz, Caſa Buonarroti.
6. Bertoldo. Reiterſchlacht. Florenz, Muſeo nazionale.
7. Leuchtertragender Engel. Bologna, S. Domenico.
8. Bacchus. Florenz, Muſeo nazionale.
9. Pietà. Rom, St. Peter.
10. Kopf der Madonna aus der Pietà. Rom, St. Peter.
11. Jacopo della Quercia. Madonna mit Heiligen. Bologna, S. Petronio.
12. David. Florenz, Galleria antica e moderna.
13. Kopf des David. Florenz, Galleria antica e moderna.
14. Roſſebändiger, „Opus Phidiae". Rom, Monte Cavallo.
15. Studie zum Bronze-David. Federzeichnung. Paris, Louvre.
16. Heilige Familie. Florenz, Uffizien.
17. Heilige Familie, Teilſtück. Florenz, Uffizien.
18. Madonna. London, Royal Academy.
19. Madonna. Florenz, Muſeo nazionale.
20. Madonna. Brügge, Notre-Dame.
21. Kopie nach dem Karton der badenden Soldaten. Holkham Hall.
22. Leonardo da Vinci. Reiterſchlacht. Stich von Edelinck.
23. Studie zum Karton der badenden Soldaten. London, Britiſh Muſeum.
24. Matthäus. Florenz, Galleria antica e moderna.
25. Weſtlicher Teil des Deckengewölbes. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
26. Gott-Vater weiſt den Geſtirnen die Bahn. Rom, Sixtiniſche Kapelle.

27. Gott-Vater belebt Luft und Waſſer. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
28. Kopf Gott-Vaters aus der Erſchaffung der Erde. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
29. Kopf des Adam aus der Erſchaffung Adams. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
30. Adam aus der Erſchaffung Evas. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
31. Jacopo della Quercia. Erſchaffung Evas. Bologna, S. Petronio.
32. Eva aus dem Sündenfall. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
33. Die Sündflut. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
34. Hamans Beſtrafung. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
35. Jonas. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
36. Jeremias. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
37. Kopf des Jeremias. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
38. Libyſche Sibylle. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
39. Kopf der libyſchen Sibylle. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
40. Erythräiſche Sibylle, Teilſtück. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
41. Kopf der cumäiſchen Sibylle. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
42. Begleitfigur des Propheten Ezechiel. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
43. Kopf des nackten Jünglings rechts über Joel. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
44. Jakob und Joſeph, Lünette. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
45. Joſia. Stichkappe. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
46. Stichkappe Ezechias, Teilſtück. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
47. Nackter Jüngling links über Jeremias. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
48. Kopf des nackten Jünglings links über Jeremias. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
49. Entwurf für das Juliusgrab. Kopie von Jacopo Sacchetti nach Michelagniolo. Berlin, Kupferſtichkabinett.
50. Das Juliusgrab, unterer Teil. Rom, S. Pietro in Vincoli.
51. Das Juliusgrab. Rom, S. Pietro in Vincoli.
52. Der heroiſche Gefangene. Paris, Louvre.
53. Der heroiſche Gefangene, Teilſtück. Paris, Louvre.
54. Der ſchlafende Gefangene. Paris, Louvre.
55. Der ſchlafende Gefangene, Teilſtück. Paris, Louvre.
56. Moſes. Rom, S. Pietro in Vincoli.
57. Moſes, Teilſtück. Rom, S. Pietro in Vincoli.

58. Gefangener. (Ehemals in der Boboligrotte) Florenz, Galleria antica e moderna.
59. Der Sieg. Florenz, Galleria antica e moderna.
60. Entwurf für ein Wandgrabmal der Medicikapelle. Kreidezeichnung. London, Britiſh Muſeum.
61. Inneres der Medicikapelle. Florenz, S. Lorenzo.
62. Grabmal des Giuliano de' Medici. Florenz, S. Lorenzo.
63. Giuliano, Herzog von Nemours. Florenz, S. Lorenzo.
64. Lorenzo, Herzog von Urbino. Florenz, S. Lorenzo.
65. Die Nacht. Florenz, S. Lorenzo.
66. Die Nacht, Teilſtück. Florenz, S. Lorenzo.
67. Kopf der Nacht. (Nach dem Gipsabguß.) Florenz, S. Lorenzo.
68. Der Tag. Florenz, S. Lorenzo.
69. Die Morgenröte. Florenz, S. Lorenzo.
70. Kopf der Morgenröte. Florenz, S. Lorenzo.
71. Der Abenddämmer. Florenz, S. Lorenzo.
72. Madonna Medici. Florenz, S. Lorenzo.
73. Studie zur Madonna Medici. Federzeichnung. Wien, Albertina.
74. Hockender Knabe. St. Petersburg, Eremitage.
75. Sonett an Dante in Michelagniolos Handſchrift.
76. Brutus. Florenz, Muſeo nazionale.
77. Sixtiniſche Kapelle. Rom.
78. Jüngſtes Gericht. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
79. Chriſtus. Rom, S. Maria ſopra Minerva.
80. Chriſtus als Weltenrichter. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
81. Gruppe der Erlöſten aus dem Jüngſten Gericht. Rom, Sixtiniſche Kapelle.
82. Entwurf zum Jüngſten Gericht. Florenz, Caſa Buonarroti.
83. Die Bekehrung Pauli. Rom, Capella Paolina.
84. Forum Trajanum. Stich von Etienne du Pérac.
85. Studien für die Begleitfigur der Libyca und für die Gefangenen am Juliusgrab. Rötelzeichnung. Oxford.
86. Studie zum gekreuzigten Haman an der Sixtiniſchen Decke. Federzeichnung. Paris, Louvre.
87. Sibylle. Federzeichnung. London, Britiſh Muſeum.
88. Frauenkopf. Rötelzeichnung. Oxford.

89. Auferstehender Christus. Kreidezeichnung. Windsor, Royal Library.
90. Auferstehung Christi. Kreidezeichnung. London, British Museum.
91. Kreuzabnahme. Florenz, Dom.
92. Pietà. Palestrina, S. Rosalia.
93. Pietà. Rom, Palazzo Rondanini.
94. Michelagniolos und Dantes Grabmäler. Florenz, S. Croce.
95. Fassade von S. Lorenzo. Zeichnung von Nelli. Florenz, Uffizien.
96. Inneres der Medici-Kapelle. Florenz, S. Lorenzo.
97. Treppenhaus der Laurenzianischen Bibliothek. Florenz, S. Lorenzo.
98. Saal der Laurenzianischen Bibliothek. Florenz, S. Lorenzo.
99. Pulte in der Laurenzianischen Bibliothek. Florenz, S. Lorenzo.
100. Porta Pia. Rom.
101. Palazzo Farnese. Rom.
102. Hof des Palazzo Farnese. Rom.
103. Kapitol. Rom.
104. Senatorenpalast mit Freitreppe auf dem Kapitol. Rom.
105. Bramantes Entwurf für St. Peter.
106. Antonio da San Gallo. Modell zur Peterskirche. Rom, St. Peter.
107. St. Peter in Rom. Fassadenbildung.
108. Michelagniolos Holzmodell zur Peterskuppel. Rom, St. Peter.
109. St. Peter in Rom.
110. Dom von Florenz.
111. Giovannino. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
112. Cupido. London, South-Kensington-Museum.

cl. L. 25